Вестник за критика, дебати и културни удоволствия

К

Бр. 3 (3),
година I,
19 октомври
2018 г.,
12 стр.,
3 лв.

Музикалните технологии - употреби и злоупотреби. Георги Арнаудов - на страница 5

100 години от рождението на Ленард Бърнстейн - на страница 9

Кино без доминанти. Разговор между критици за фестивала *Златна роза* - на страници 6-7

мрежа/паяжина

Царство на мрака | мрежи

Някой помни ли Occupy Wall Street движението, развихрило се през есента на 2011? Сред инициаторите му бяха активистите от Anonymous, криещи се под маската на Гай Фокс[1]. Чудя се днес случайно ли мрежата заобича тази тъй обременена исторически личност? Гай Фокс е бил защитник на доктрината *Dominium mundi,* а тя е жива и днес, само дето политическото и духовно превъзходство принадлежи не на католицизма, а на световния капитал; „меката сила" бива упражнявана не от папската ръка в кадифена ръкавица, а посредством дискретни препоръки и „бенчмаркинг". Тези „работилници на духа" – университетите, разните там НПО, тинк-танкове и медии получават своите насоки от новата „понтификална власт" така, че „да карат хората да смятат лъжливата igni fatuus (блуждаеща светлина) за светлина на истината", а когато „понтифексът" е недоволен от някоя гражданска държава, той кара своите „елфи", своите „омагьосани поданици" „да щипят своите владетели, като проповядват бунт".

Сигурно разпознахте препратката към Хобс и неговото „Царство на мрака" и се питате - какво целя с нея? Да не би да сравнявам ситуацията днес у нас с тази в Англия по време на осемдесетгодишната война? Ни най-малко! Просто днешните медийни spectra, мрежови елфи, троли и демони много приличат на описаните от Хобс преди няколко века.

Но да ви върна тук и сега. Не знам дали забелязахте, че в разгара на лятото тази година ние, българите, останахме за няколко дни без държава - срина се един от най-важните ѝ регистри, Търговският. Вместо да завалят оставки, държавата просто ни се извини за причиненото неудобство, а скандалът бързо утихна пред разразилия се нов скандал – т.нар. „Джи Пи гейт" на сайта Бивол. За по-убедително с разкритията бе изиграна и пиеската „арест на разследващи журналисти", но едва окопитила се, публиката бе разтърсена от нов, този път зловещ скандал: съвсем истинското убийство на Виктория Маринова. Преди още да разберем каквото и да било за нея, научихме, че е журналистка, разследвала „Джи Пи гейт". И изобщо, „Джи Пи гейт" е кардиналният проблем на държавата ни, ключ към всички останали. Заради „Джи Пи гейт" арестуват и убиват журналисти. Светът стене от ужас пред „Джи Пи гейт". Може би затова и никой не се учуди, когато Бивол бързичко цъфна в световните медии редом до Дафне Каруана и Ян Куцяк. Само дето в моргата лежеше друг... После стана ясно, че убитата не била точно разследваща, а интервюирала разследващите; и май даже не ги интервюирала, а само е излъчила интервю с тях в единствената емисия на чисто новото си предаване, на което била водеща. Ах, тези световни медии! Да не би да преписват репортажите си от нашенските форуми?

Междувременно версиите за убийството се разроиха. Политическият мотив отстъпи пред „джендър" мотива. Етно-елементите само доразмътиха водата. А когато една малка част от все още способната да мисли публика си позволи да забележи, че при всичката тази воня и вой, няма и една снимка на убитата, моментално бе обвинена в лешоядство. Извинете, но преди време не бяха ли тъкмо Бивол, които публикуваха обезобразената глава на сарафовското камикадзе? Сякаш тогава ни беше важно. Не, не беше. Важно е днес. Лешояд е не този, който просто иска яснота, лешояд е този, който чевръсто утилизира нечия смърт.

Сериозната журналистика не допуска дори догадки, камо ли съзнателно подвеждане на публиката, а когато това се случва, не просто етиката куца, куца нещо по-страшно. Защото колко му е да заложим, насред всичките догадки, на още една: че поръчителите са не във властта, а сред най-яростните ѝ обвинители.

Но има и нещо друго: насред цялата тази позорна радост, че светът най-сетне ни бил видял какви сме, никой ли не забелязва, че убийството на Виктория започва да се превръща в удобен повод за намеса в политиката на държавата ни отвън? Нека се месят! – чува се в мрежата. - Не може да бъде по-лошо. Може, може. Винаги е по-лошо, когато натискът срещу властта идва не от гражданите на една държава, а от ГайФоксовците ѝ.

Райна Маркова

[1] G. Fawkes е водачът на Барутния заговор през 1605 г. в Англия - може би най-сериозният заговор на английските католици, врагове на Реформата, срещу краля им Джеймс I.



Мартина Апостолова в кадър от *Ирина*, реж. Надежда Косева

Думи срещу думи

Да обитаваш границите

Наталия Делева. „Невидими". Жанет 45, Пловдив, 2017

„Невидими" е сред най-успешните дебюти в българската белетристика на XXI век. Номинации в трите най-големи конкурса за проза и съпътстваща награда в конкурса Южна пролет за 2018 година, издания на немски и английски език – очевидно е, че първият роман на Наталия Делева притежава това, което кара една творба да свети в своето време: актуалност. Първият аспект на тази актуалност е тематичен и в годината, откакто книгата се появи на българския пазар, той все повече се засилва. Един, но достатъчен пример е нестихващото публично недоволство на майките с деца в инвалидни колички. Бивш вестникарски репортер на случаи със социален характер, Делева притежава трениран усет да открива и храбро желание да показва болезнените проблеми на нашето общество. А какво по-болезнено, направо в буквален смисъл, от положението на хората с различни по степен и вид увреждания на възможността да се адаптират към общността? Можем да ги наречем маргинални, отблъснати или невидими – във всички случаи те обитават границите между ние и те, тук и никъде, присъстващи и излишни. Такива са всички герои в книгата на Наталия Делева: деца от дом за сираци; баби, останали сами в призрачно опустяло село; младеж в инвалидна количка; момченце, което се е превърнало в момиченце, защото майка му е изгубила дъщеря; циганчето Салим, което търси да купи бъбрек за своята умираща майка... Техните истории са пръснати из цялата книга и могат да бъдат отделни, дори несвързани помежду си разкази, ако не бяха сюжетно пристегнати от историята на главната героиня Леа. (Библейската Леа, натрапената съпруга на патриарха Яков, може да бъде и прототип на маргинален герой.)

Вторият аспект на актуалността е свързан с концептуалната интерпретация на темата за невидимите хора в нашия свят. Едва ли ще наречем съчувствието към „унижените и оскърбените" литературно новаторство, затова пък всяка епоха – като всяко нещастно семейство – го преживява по своему. Наталия Делева е улучила изключително подходящ подход: без сантименталност и сълзливи ноти, без прокламации на пряко изобличение, с психологическо проникновение и завидна чувствителност към болката на тези хора. Нейната социална емпатия е лична, неподправена и звучи убедително като мотивация да се пише литература, но не защото литературата е пряко зависима от искреността на личното преживяване, а защото Делева просто умее да пише добре. Тук е скрит третият и неизбежен аспект на актуалността, за която говоря. Романът представлява мозайка от различни по големина, сюжет и жанр повествователни късове, сглобени с чувство за ритъм и мяра. Една част от тях могат да бъдат самостоятелни разкази с герои, които се появяват само тук. Друга част са глави от повествователното развитие на главната героиня.

Третата част е съставена от малки есеистични фрагменти: спомени, наблюдения, разсъждения с философски или културологичен характер, но в популярен вид. Този романов подход отдавна не е новаторски; в българската литература е добре отработен от Георги Господинов, който впрочем е редактор на книгата. Наталия Делева го владее добре, той хармонира с живота на хората, които описва – накъсан, разпилян, без опора и център. Оказва се, че българските читатели не само са свикнали да възприемат литературата-пъзел, но и харесват тъкмо непоследователността, изненадите, които се крият в нея. Навярно усещат някакво съответствие с начина, по който мислят/живеят самите те. Но има и нещо индивидуално, специфично в подхода на Делева, това е последователното внушение за невидимостта като сложно, разнолико и противоречиво явления.

Невидимостта на маргиналните хора е пряк ефект от липсата на социална чувствителност, но може да бъде и стратегия на оцеляването – мъдрост, за която читателят постепенно узрява и която започва да разпознава в своето собствено поведение, защото всеки от нас е бил някога или в някаква степен невидим.

Милена Кирова

Петък рано утрин

Денят, след който психолозите не излязоха от студиата…

„Всеки майка я боли" – с тези думи на Надежда Красимирова от Германия завършва седмицата, в която убиха журналистката Виктория Маринова. Така звучи на развален човешки език извинението по bTV на една майка на заподозрян за убийство към майката на младата жена, убита в Русе. Надежда Красимирова е майка на седем деца. Убитата и обезобразена Виктория Маринова е майка на едно дете. Така удря часът за демографските калкулатори. Евродепутатът Ангел Джамбазки от съ-управляващата ВМРО вече обяви *задължително смазване на етническата битова престъпност.* Но престъпността, която виждаме, не е битова, тя е по-мащабна и от организираната – 20 жени са убити само през тази година. Какво сме направили с човешкото, та Надежда Красимирова да не осъзнава, че не е нормално да се говори по този начин с някого за убийството на детето му? Телевизията показа как в едно изречение пропадат цели векове състрадание, в които са се извайвали думите жал, прошка...

В „120 минути" Светослав Иванов показа лицата на жени, жертви на нечовешки извършени убийства, и на осъдените насилници, за да напомни, че няма държавна политика, която да прекъсне насилието над жени. И да покаже, че извършителите имат различни лица.

Ден след жестокото убийство на Виктория Маринова в студиата влизаха психолог след психолог. Бяха като гадатели. Преди да обявяват кой е заподозреният, първо чертаеха образ на *психопат*, на човек, *който не може да владее нагона си*, който не съзнава колко жесток е, и изоставиха прогнозата за убийство от ревност... После Ирина Цонева от БНТ и Росен Цветков от bTV обявиха името на Северин Красимиров, задържан в Германия. Всъщност, как се казва – наричаха го ту Северин, ту Селайдин, сякаш за нас името на другия няма значение? И така до неделя, когато в „Събуди се" по „Нова тв" Росен Йорданов, бивш криминален психолог в института на МВР, за пореден път разясни, че всеки може да извърши убийство, че това са действия на вменяем човек, който не е психопат, а просто не се съобразява с никакви норми, с *никакви ценности, които сме задали*. Хубаво казано! Но къде задават ценностите и защо са толкова различни нормите ни? Сайт на „Нова тв" препраща към видео с интервюто му във Vbox, което прилича на видеоплатформа, правена от хора, страдащи от невъзможност да се контролират. Така в края на седмицата разбрахме, че убиецът е нормален човек с ненормални действия, както накратко обясниха последните психолози. А как да се борим с човешките си отклонения от норми, които все повече пропадат с разпада на институциите, които ги поддържат?

Журналистите се замеряха с обвинения едни срещу други. Някой избърза да нарече Виктория Маринова „разследваща журналистка" след първото ѝ предаване „Детектор". Оказа се обаче, че преди това е водила модно предаване. А в първите новини от русенските сайтове се съобщаваше, че жертвата е бизнесдама. От „Биволъ" пък настояваха да се разследва връзката между работата ѝ и нападението. Може би ще последват журналистически разследвания защо насилието над жени се приема като нормално състояние на обществото?

И докато майката на Северин или Сейладин Красимиров говореше на развален български от Германия, на развален политически език прозвуча обвинението на премира Бойко Борисов срещу всички, които си позволиха да се усъмнят в правителството. Разгневено обясни, че не приема упреците за заплаха срещу свободата на словото, след като гледал как се говори срещу премиера по две телевизии. Борисов упрекна чуждите медии, че пишат срещу България, Цветан Цветанов пък заговори за *хибридна война*. Чий образ охулиха чуждите медии? На онзи 21-годишен мъж, който си е тръгнал от детски рожден ден в ромската махала в Русе *надрусан и пиян*. Ако това е образът на България, той няма нужда от потвърждение на чужди медии. Скицата я рисуват постоянно собствените ни.

Жана Попова

9 770260 344411

Ходене по буквите

Мехмед Атипов. „Невидим живот". Разкази. Редактор Христо Карастоянов. Пловдив: Жанет 45, 2018. Цена 14 лв.

За съжаление, не познавам знаменията на Корана и дали той се занимава със символичните измерения на невидимостта, но ако се пресегна към Библията, то в глава 2 на Коринтяни ще прочетем следните стихове: **16** *Затова ние не се обезсърчаваме; но ако и да тлее външният наш човек, пак вътрешният всеки ден се подновява.* **17** *Защото нашата привременна лека скръб произвежда все повече и повече една вечна тежина на слава за нас,* **18** *които не гледаме на видимите, но на невидимите; защото видимите са временни, а невидимите вечни.*

Нека последният стих стане призмата, през която четем сборника на родения през 1991 г. Мехмед. За да стигна още по-близо до неговите разкази, ще заобиколя още: наскоро гледах експерименталния филм „Манифест", в който една и съща, прочее, велика, актриса представяше купища литературни и изобщо художествени манифести. Всички те, които по дефиниция следва да се различават фундаментално един от друг, всъщност фундаментално съвпадаха един с друг - всички искаха да унищожат тотално стария свят и да построят тотално нов свят, който привилегирова тяхната истина, фокусира се върху формата, и низпоставя искреността на съдържанието. Няма защо да обяснявам, че от естетическото нахалство и дори арогантност до политическия тоталитаризъм има половин крачка - и най-често тя е направена. И през цялото време на филма си мислех за чудото на обикновеността, величието на баналността - примерно, в разказите на Алис Мънро. Както от клишетата за живота в канадската провинция у нобелистката, така и от клишетата за живота в Драгиново и Драгиновско в „Невидим живот" полъхва бездна. Бездна без претенции. А и нека да Ви припомня, че книгата на Мънро у нас се казва „Само живот". Какво искам да кажа с всичко това? Че възприемам книгата на Мехмед Атипов като сбор от контраманифести. Контраманифести на невидимите вечни хора. Контраманифести, които смесват миналото и настоящето, старото и новото, черното и бялото до кървящо сиво. В тях няма утопичен проект, а човешка съдба. Премазана, пречупена, затова нормална. Затова и, напук на литературоведските правила, бих искал да съм приятел на Кольо и на Сабри, да седна на масата на големците... Да усещам противоречивата човещинка. Премълчаваната дълбочина на вътрешния живот на Мехмедовите герои. Особено свиден ми е „убиецът", който всъщност си въобразява извършените убийства.

Искам специално да отбележа историята на Сабри - не заради тематизирането на турците в българските социалистически концентрационни лагери (аз поне не съм чел другаде по този въпрос), не дори заради съвпадението между институциите на зондеркомандо и на бригадира в ловешкия лагер, което още повече ме потресе, макар и да е напълно логично - а заради това, че насилието на Голямата история не успява да пречупи Сабри - пречупва го смъртта на съпругата му години по-късно. Невидимият живот на вътрешните крушения винаги побеждава над Големия социален разказ.

Но не мислете, че Мехмед Атипов обвинява никого.

М.Б.

Ъгълче за средата

За културната роля на една ограда

В момента единствената смислена архитектурна изложба в София се намира на една ограда. Изложбата е скромна, а оградата на пръв поглед необичайна - на ъгъла на ул. „Хан Крум" и бул. „Евлоги и Христо Георгиеви" или по-точно, оградата на Посолството на Република Полша в България.

Макар и необичайно, мястото далеч не е неочаквано. Подредена в началото на октомври, изложбата „Вечност и миг. Полската архитектура като средство за формиране на национална идентичност (1918 - 1939)" е само последната от поредицата скромни, но важни изложби, за които полското посолство и Полският културен институт започнаха да използват тази добре позиционирана ограда още от лятото на 2016. Там, например, видяхме за пръв път поучителната селекция “Съвременна полска архитектура” - все сгради, демонстриращи завидна архитектурна модерност, всички завършени след 2010, повечето построени с държавни средства и еврофинансиране и след архитектурни конкурси (включително сгради като новата филхармония в Шчечин с награда “Мис ван дер Рое” за 2015 и научният център “Коперник” във Варшава). Там видяхме и всички полски сгради, ансамбли и забележителни природни места, които са част от списъка на световно културно наследство на ЮНЕСКО

Но да се върнем към настоящата изложба „Вечност и миг”.

Организирана е по повод 100-годишнината от основаването на Втората полска република през 1918, което съвпада и със 100-годишнината от установяването на дипломатически отношения между Полша и България. Именно полската модерна архитектура между двете световни войни обаче е избрана за културен емисар при отбелязване на годишнините, а организатори на изложбата са Архитектурният център/Centrum Architektury във Варшава в сътрудничество с полското Министерство на външните работи. Заглавието е вдъхновено от кредото на известния полски архитект Лех Немойевски, едновременно модернист и сериозен изследовател на старата полска архитектура, а във въведението към изложбата четем: *Думите на Немойевски отразяват сполучливо потенциала и стабилността на Втората полска република и краткото време, през което се осъществяват амбициозните визии за модерна, динамично развиваща се държава.*

Показани са емблематични сгради в 9 града от периода на ранния полски модернизъм, включително важни примери, като Ягелонската библиотека в Краков, Министерството на външните работи, сградата на съда и Централна гара във Варшава, но също така и изложбени павилиони, неосъществени проекти и дори изключителният интериор на кораба MS Батори, един от двата модерни трансатлантически кораба, плаващи под полски флаг по онова време. Особено интересни са фотомонтажите и триизмерните плакати, използвани от полските архитекти и дизайнери, за да илюстрират идеите си за бъдещето на метрополиса.

Изложбата е важна по няколко причини.

Първо, защото за пореден път въвежда темата за универсалността на модернизма, от една страна, и за търсенето на специфични местни негови интерпретации, от друга - процеси, характерни за всяка периферна архитектурна култура, включително и българската.

После, защото играе важна възпитателна културна роля в иначе твърде компромисната ни градска среда със своя добър дизайн, хубава типография и кратка, коректно поднесена информация.

И накрая, защото показва, че архитектурата е мощен културен инструмент, който ние все още не използваме адекватно. Едно е ясно. Културни политики в областта на архитектурата у нас в момента изцяло липсват. Архитектурата не е просто строителство и не е само регионално развитие. Тя не се изчерпва с ремонти, скандали и пожари. Изложби като тази или участието на международни архитектурни форуми като Венецианското биенале, ако са направени както трябва, са важна мека дипломатическа сила, която може тотално да промени образа на една държава на световната сцена.

Интересно какво има подредено на оградата на българското посолство във Варшава в момента?

Анета Василева

Косъмче от четка

Лице без сияние, сияние без лице

Милко Павлов, „София Нова 2118 -2084“, ONE MONEV Gallery, 18 септември – 14 октомври 2018

Новата изложба на Милко Павлов носи странно име. То съдържа името на града, в който е показана изложбата, определението „нова“ и номерацията на платната и акваерлите, показани в нея в обратен ред (макар, че редът не е пълен, т.е някои от номерата липсват). Името на София, както е известно, има своето високо богословско значение. Това е Премъдростта Божия, т.е. Христос. И наистина образът на Христос присъства в изложбата. Той е едва забележим, скициран с кафяво върху сив фон. Още в заглавието на изложбата са свързани два плана – този на фактите, на конкретната действителност и този на трансцендентната реалност. Тези два плана са свързани в самия Христос, който е едновременно историческа личност, човек от плът и кръв и същевременно Бог. Крайно и безкрайно, време и вечност, материално и духовно, смъртно и безсмъртно са свързани в уникално личностно единство в Христос. „София Нова“ означава ли, че Милко Павлов има предвид някакъв Нов Христос, Друг Христос, различен от Онзи, възкръснал на Голгота? Ако съдя по иконографията на образа на Христос в изложбата – не. „Нов“ тук по-скоро е несъвършен начин да се каже, че Христос е винаги Съ-Битие, че той присъства във всяко настояще, че е винаги Нов.

Религиозен художник ли е Милко Павлов и как да разбираме новата му изложба? Като религиозен апел за обръщане на погледа отвъд видимия свят? Струва си да се мисли и в тази посока, но преди това ще се опитам да преведа догмата за Въплъщението в секуларен контекст. Метафорично казано изкуството е въплъщение. Във всяко произведение на изкуството духовното съдържание е въплътено в материална форма. Това е класическа естетическа постановка. Оценката на едно произведение зависи от това дали е постигнато единство между съдържанието и формата. Това е класическият идеал. Това единство е наричано също „красиво“. В модерността обаче това единство е разкъсано.

Модерното изкуство е възвишено. Онова, което модерните художници се опитват да представят в своите произведения не може да бъде представено в материална форма. Как да бъде изобразено времето, хаоса, нищото...? Християнските художници са стояли пред същия проблем, защото човешкото в Христос е лесно да бъде изобразено, но как да се изобрази божественото в него. При това в единство с човешкото. Сложните иконографски схеми на иконописците са опит за решение на този проблем, но всеки който е разглеждал икони знае, че верността към схемата не е достатъчна, за да просияе Христос в нея.

В изложбата на Милко Павлов човекът и Богът в Христос са разделени. На малкия акварел е образът на човека Христос. Свсем крехък, подвластен на времето, което бавно ще го изличи. В големите платна, изпълнени графит е останало сиянието, което сме свикнали да възприемаме като символ на божественото, а в по-светски смисъл на духовното.

Това разделение е симптоматично за цялата модерност, за нейната невъзможност да свърже в едно крайно и безкрайно, иманентно и трансцедентно, човешко и отвъдчовешко. Художници като Милко Павлов, които определено имат метафизична нагласа и същевременно са родени в един пост-метафизичен свят мъчително се опитват да свържат тези две страни на своето съществуване като художници и като личности. Това тяхно героическо усилие да настояват на метафизическото измерение на съществуването ги прави особено привлекателни за всеки, който по една или друга причина не иска или не може да приеме една напълно хоризонтална цивилизация.

Няма никакъв проблем да влезем в изложбата, да подминем заглавието и акварела с образа на Христос и да разглеждаме големите сиви платна като чисто естетически феномен, да пренебрегнем матафизичния план на размишление. Струва ми се обаче, че дори в този случай трябва да признаем, че има особености в тези платна, които неизбежно ще ни отведат отвъд чисто естетическото възприятие. Платната носят графитни отпечатъци от текстурата на реални предмети. Такава е техниката на фротажа, която Павлов използва. Тези отпечатъци са наслоени един върху друг, а понякога отгоре им е рисувано с четка. Картината е създадена като следа, която е дооформена. Но в основата е досегът с повърхността на предметите, които едновременно са тук и вече ги няма. След това идва погледът на художника, който чете тези следи, това писмо на реалността и вмества в него собственото си писмо. Следите от материята и следите от движенията на обитаващия тяло дух са смесени на платното. Смесено е времето на предметите и времето на духа.

Гледани от далеч платната напомнят на ехографски или скенерни изображения, т.е на изображения, получени след като определен лъч е проникнал през непрозрачна материя и извадил на показ скритото зад нея. Онова, което виждаме е смътно, неясно, флуидно. Пред нас са сякаш силуетите на някакви вътрешности, на органи, на зародиши, които все още са съвсем неоформени. Какво е онова, което предстои да се роди от тази утроба – човек, Бог, чудовище...? Там където планът на трансцедентното е отделен от човешкото, от идеята за екзистенцията трябва да сме готови да бъдем посетени вместо от Бог, от чистото Зло и Смъртта. Това е опасността, която се крие пред всеки метафизически глад, който търси удовлетворение, а същевременно е изгубил Лицето. Може би затова Милко Павлов е поставил образът на Христос, дори и позаличен сред големите платна. Тази малка котва сред един хипнотичен свят, на безкрайни възможности, в който отвъдчовешкото съвсем не е равно на божественото.

Кирил Василев

Милко Павлов. *София Нова - 2093*

Иън Макюън в *Перото*

Срещата с Иън Макюън, смятан за един от най-големите живи английски писатели, се проведе на 11 октомври в литературен клуб *Перото*. Неговото посещение у нас беше по повод на кинофестивала *Синелибри,* чиято тема тази година е *Любов между редовете* - или знаменити любовни истории от литературата, пренесени на големия екран. Предишната вечер, на откриването на филмовия форум с „На плажа Чезъл“ (реж. Доминик Кук), заснет по едноименния му роман, Макюън получи наградата на фестивала. Той стана и почетен доктор на СУ “Св. Климент Охридски”, където държа реч, посветена на свободата на изразяване.

Срещата с писателя беше определена за 19 часа, но още в 18:30 ч. „Перото“ беше претъпкано, свободни маси и столове нямаше, а опашката за книгите на Макюън, издавани у нас от „Колибри“, стигаше вратата. Със сигурност голяма част от присъстващите познаваха името на писателя не от кинозалоните.

Авторът и Жаклин Вагенщайн бяха изключително пунктуални. Те излязоха на сцената заедно с Ангел Игов, който отблизо познава стилистиката на Иън Макюън заради своя превод на също екранизирания му роман „Изкупление“. Тъкмо на Игов бе поверена ролята на модератор и той много приятно облекчи нажежената от очакване зала.

Английският писател сподели, че е силно суеверен: винаги пише с черно мастило в голям зелен тефтер. В началото това са само драсканици, но с течение на писането се оформят сюжети и персонажи - и така, докато романът се разгърне в цялост. Попитан за писателския блокаж, Макюън сподели, че намира самата дума за притеснителна. Нарича блокажа “колебание” - и не спира да си повтаря, че то е най-важното нещо за творческия процес.

Макюън сподели, че винаги е имал затруднения с озаглавяването на книгите си. В началото винаги се доверявал на издателите, но - вече утвърден автор - отстоява идеите си - и не позволява маркетинговите решения да повлияят на творчеството му.

От публиката попитаха как Макюън успява да се изключи от политическата реалност въпреки постоянните дискусии около Брекзит? Как остава неутрален? С присъщия си английски хумор писателят сподели случка отпреди броени дни. Тереза Мей и нейната партия се обърнали към него с имейл. В него го приканват да допринесе за каузата на консерваторите.. Отговорът на писателя е куриозен: той призовава министър-председателката да осъзнае грешката си с Брекзит и публично да се извини в ефир за участието си в политическото решение. Макюън не пропусна да предупреди, че ако това стане, ще трябва да сме му много благодарни. Вече с по-сериозен тон той определи като свободно онова общество, в което не сме длъжни да се интересуваме от политика; обществото, в което да гласуваш или не, е твой личен избор.

Въпросът, който провокира вниманието на всички, беше историята за създаването на романа *„Изкупление“*. Авторът отговори, че целият роман се е получил заради грешка. В самото начало е бил история от бъдещето, където цялото човечество е подвластно на технологиите. На елитите обаче това им е омръзнало, смятат го за вулгарно и предпочитат да живеят в имения от XVIII век, да имат прислуга и да се придвижват с коне. Единствено бедните имат имплантиран чип в мозъка, осигуряващ им постоянен достъп до интернет. В момента, в който стига до сцената с берящата цветя богаташка и любовта ѝ с бедния градинар, Иън Макюън разбира, че е започнал най-нелепата любовна история на света. Започва да пише за малката сестра на героинята и базира историята около нейното въображение. Годината на действието вече официално е 1935г. Оказва се, че тъкмо грешката го води тъкмо до историята, която е искал да разкаже. Години по-рано в бележките си открива сюжет за човек, който обърква една любовна история и след това я пренаписва по начина, по който би трябвало да се случи. Тогава всичко се подрежда в главата му - и „Изкупление“ се превръща в романа, който познаваме.

Имаше още много въпроси и отговори, но нали сред страниците на Макюън са заключени най-ценните му съждения? Насъбралата се многобройна публика не остави автора да произнесе финалните си думи, а го обгради с очакващи автограф книги.

Велина Станоева

Евроимаж в София

По случай 25 години от членството на България в Европейския фонд за подкрепа на копродукции Евроимаж от 15 до 19 октомври в София се провежда 152-то му заседание. ИА Национален филмов център посреща около 70 делегати от близо 40 страни членки на фонда, сред които Франция, Германия, Белгия, Русия и Турция. На 15 октомври се състоя отворен семинар на тема „Равнопоставеност на заетостта и заплащането в аудиовизуалната индустрия“ с участието на български представители.

К

Кийра Найтли в кадър от *Колет*

От пръв поглед

Метаморфозата на Колет

„Колет“ (Colette), 2018, Великобритания/САЩ/Унгария, 111 минути, режисьор Уош Уестморленд, продуценти: Елизабет Карлсън, Памела Кофлър, Майкъл Литвак, Кристин Вашон; сценарий: Ричард Глацър, Ребека Ленкиевиц, Уош Уестморленд; оператор Джайлс Натгънс, музика Томас Адес, в ролите: Кийра Найтли, Доминик Уест, Елинор Томлинсън, Фиона Шоу, Рей Пантаки и др.
Показан на 4-то издание на фестивала CineLibri

Сред изгледаното засега на CineLibri избрах „Колет“, защото ми е първият филм за тази велика луда глава на Бел епок и след това. Иначе е известно, че са ѝ посветени още два игрални: „Да станеш Колет“ на Дени Хюстън (1991) с Матилда Мей и „Колет“ (2003) на Надин Трентинян с Мари Трентинян, убита по време на снимките.

Спомняте ли си иронично-романтичния филм на Стивън Фриърс „Шери“ с очарователната Мишел Пфайфър (вж. „Култура“, бр. 2 от 2010), показан на предишно издание на CineLibri? Е, той е по произведението на скандалната Колет.

Сидони-Габриел Колет (1873-1954) е смятана за най-значимата писателка във френската литература. Филмът на Уош Уестморленд подробно проследява ранните ѝ години. От родния Сен-Совьор в Бургундия 20-годишната Колет (Кийра Найтли) е отведена в Париж от 14-години по-възрастния Анри Готие-Вилар, известен като Уили – писател, журналист, музикален критик (Доминик Уест). Светски лъв, той въвежда красивата си провинциална съпруга сред каймака на парижката интелектуална бохема. Заради брака си с нея е останал без пари. И, надушил разказваческата ѝ дарба, я впряга за писател в сянка – от 1896 Колет под ключ пише серия романи за младата Клодин, влагайки много от собствените си спомени и преживявания. Подписани от Уили, те се превръщат в сензация. Двамата стават най-модната двойка. Колет се чувства ограбена. Бракът им е сложен. В един момент двамата имат обща любовница. Постепенно Колет се еманципира. Амбициозно взема уроци и започва да играе в мюзикхол, в театър „Марини“... По това време се сближава с художничката Матилда де Морни, шестата маркиза дьо Белбьоф, известна като Миси – дребна, срамежлива лесбийка с мъжки костюми (Денис Гуф). Под нейно влияние и Колет се облича така скандално. Страстната им целувка в пантомимата „Египетски сън“ на сцената на Мулен Руж през 1907 предизвиква невъобразима безредица. Колет се развежда с Уили. Започва да издава книги от свое име. За отношението ѝ към преспапиетата само е загатнато – в началото Уили ѝ подарява едно от Париж и в края, когато си опакова багажа, тя му го подава и грижливо си увива друго. За страстта ѝ към старинни преспапиета от френски кристал пише Труман Капоти в „Сбъднати молитви“ – когато я посещава край леглото ѝ, вече на преклонна възраст, Колет му подарява едно. „На мен – тя прокара на светлината една сфера със зелено гущерче вътре и друга с кошничка червени черешки – те ми допадат повече от бижутата или статуетките. От тези кристални вселени звучи нечута музика.“

Старателно биографичен, филмът показва метаморфозата на Колет от невинно създание до сексуална разгулница, от писателска робиня до самостоятелна жена, осъзнала таланта си. Постигната е изкусителната атмосфера на Бел епок с разпасания шик – неслучайно оператор е майсторът Джайлс Натгънс, но и сценографията, и костюмите са класни. Кийра Найтли е фантастична. Пресъздава цялата амплитуда от преживявания на Колет - от момичето с дългите плитки до предизвикателната дама с късата прическа. Тя е и хрисима, и дръзка, и влюбена, и отчаяна, и съблазнителна, и бойна... След като изигра Ана Каренина като капризница в едноименния филм на Джо Райт (вж. „Култура“, бр. 9 от 2013), сега Кийра Найтли е самата стихия Колет.

Режисьорът Уош Уестморленд, който е гей, логично акцентира върху лесбийските еротични сцени на Колет – те са далеч по-атрактивни от беглия семеен секс със сладострастника Уили. Но колкото и да се опитва, филмът не съумява да извади пълноценно съдбоносната роля на писателката в борбата за полова равнопоставеност. Остава си на повърхността. Ако си спомняте, горе-долу така беше и във „Все още Алис“ (вж. „Култура“, бр. 9 от 2015), донесъл „Оскар“, „Златен глобус“, BAFTA за женска роля на Джулиан Мур. Той е създаден заедно със спътника на Уестморленд Ричард Глацър, починал през 2015. На него е посветен „Колет“.

Що се отнася до писателя в сянка, с тази тема, освен едноименният филм на Роман Полански (вж. „Култура“, бр. 38 от 2010), се занимава и друг от програмата на CineLibri – „Съпругата“ (2017) на Бьорн Рунге по романа на Мег Уолицър. За него – друг път.

А иначе тазгодишният кино-литературен фестивал праща от филми, събития, гости. Прави впечатление, че в кината „Люмиер“ и „Одеон“ жените са решително по-активната публика на CineLibri.

Геновева Димитрова

На 50 км от южната ни граница

41-ви късометражен кинофестивал в Драма

Късометражното кино все още е несправедливо избутано в периферията на публичния интерес като пренебрежим сегмент от голямата филмова индустрия. И, ако по отношение на реалния кинобизнес (производство, разпространение, показ) това е номинално вярно, то съвсем различен е потенциалът на късите филми като незаменим инкубатор на млади таланти и бъдещи активни кинематографисти в голямото световно кино. Впрочем, в огромната продукция на такива филми навсякъде по света няма общоприета норма за категоризирането им, като все пак се налага времевия критерий до 30 минути, заради удобство при телевизионното им програмиране. Но този условен белег често се нарушава, особено във фестивалната практика, а видовото им дефиниране охотно приема, наред с преобладаващите игрални филми, така също документални, анимационни и хибридни миксове (най-често наричани експериментални, каквото и да означава това). А през последните години поради рязкото облекчаване на производството им от дигиталните технологии и мощното демократизиране на разпространението (всевъзможни интернет канали, платформи, youtube и други), всеки изкушен автор, зрител или професионален анализатор, е обречен на изтощително лутане в късометражната джунгла, в която единствените разумни ориентири са сериозните профилирани фестивали. Такива също има много по света, но най-авторитетните са защитили през годините „запазената си марка“ и справедливо са сертифицирани (официално или реално) като критерий за качество, камертон за достоверност и жалони за траверс на късометражните маршрути.

Фестивалът в Драма, само на 50 километра от южната ни граница, е тъкмо такъв професионално утвърден и международно признат форум, който всяка година през септември събира стотици къси филми от цял свят, техните ентусиазирани млади автори и изненадващо много местни зрители. Прохожда преди 41 години като национален късометражен форум, а от 24 сезона е международен фестивал, който непрекъснато се разраства със стотици заявени и десетки селектирани филми в едноседмичната програма. Тазгодишното издание (16-22 септември) предложи каталог с 67 гръцки заглавия в националния конкурс; 62 филма от 46 страни (!) в международното състезание; и информационна програма „Балканска панорама“ с 40 ленти, 19 от които във „Фокус Сърбия“.

Впечатляващи обаче са не само числата от статистиката, а качеството и разнообразието на тази подборка, зад която стои художественият директор и главен селекционер Антони Пападопулос, иначе професионален режисьор.

Фестивалният обзор на непознати филми (като заглавия и имена на авторите им) не е особено ефективно. По-важно е да отбележим, че селекцията определено очерта водещите и значими теми на днешния ден. Чувствителни, талантливи и рефлекторни млади автори представиха свои търсения в широкия диапазон от интровертни психонализи до актуални политически проблеми и болезнени социални драми (бежанци, мигранти, безработица). Вълнуващо и убедително съчетаване на индивидуалната съдба в социалния контекст на гръцкия филм **„Аванос“** (име на град) донесе на режисьора му Панайотис Харамис напълно заслужено голямата награда „Златен Дионисий“ и още 5 отличия в националния конкурс. А режисьорът Франсоа Биери от Белгия, макар при друг сюжет и в съвсем различна културна среда, постига подобно плътно художествено внушение и социално послание в **„СПА уикенд“** (Grand Prix в международния конкурс). Уви, този път нашето присъствие в конкурса бе бледо - само **„Тими“** на Любо Йончев. Преди 2 години бяхме страна във фокус на Балканската програма. А сега ни отсрамваха четири филма от НАТФИЗ в студентската селекция. Но и годишната ни „реколта“ в момента не е особено добра, както показа веднага след Драма и късометражната програма на „Златна роза“ във Варна. Подобни вълни на променлив успех са обичайни и не са тревожни за общата характеристика на процеса, който в нашето късометражно кино през последните години върви добре.

Но има и какво да „купим“ от форума в Драма, който се превръща в своеобразен късометражен анклав с доминиращо присъствие на киното в иначе пасторалната атмосфера на неголемия балкански град със спокойно гръцко гостоприемство. Защото фестивалът създава истинската работна, а не само празнична среда, уплътнена от много паралелни събития: активна пичинг сесия за селекция и финансова подкрепа на нови късометражни проекти; всекидневни професионални дискусии върху конкурсните филми; полезни мастеркласове на изтъкнати кинематографисти, които са особено важни за гостуващите млади автори и студенти. Тази година особено интересни бяха лекциите на опитния американски писател и сценарист Ендрю Хортън, професор по драматургия в университета в Оклахома; както и на френския сценарист Жан-Клод Сорел, директор на симетричния късометражен фестивал в Клермон-Феран. Впрочем, Драма заедно с този авторитетен форум, плюс още Тампере, Краков, Оберхаузен и други важни фестивали, са сертифицирани да номинират късометражни филми за годишните награди на Европейската филмова академия. (Подобен сертификат от юни 2018 г. има нашият фестивал „В двореца“ в Балчик, който предлага заглавия за наградите „Оскар“ в 2 категории). Тъкмо затова в паралелната програма в Драма винаги гостува каймакът на късото кино от нашия континент – още една прекрасна възможност за актуална информация и професионална квалификация. А всички подобни събития се провеждат в изключително предразполагащата обстановка на един стар, но отлично реновиран тютюнев склад, като част от уютната фестивална инфраструктура. Предстои в него да започне работа и профилирана учебна програма, съвместно с Hellenic Open University, като специализирано филмово училище. Няма как човек да не си помисли, че докато нашите тютюневи складове горят, подпалени от „случаен клошар“, то в Драма ги ремонтират и превръщат в учебни аудитории, конферентни зали, студия и ателиета. Както отбелязах погоре, само на 50 километра от южната ни граница...

Божидар Манов

Светлин Русев надълбоко

„Усещане за вечност“, 2018, България, 2 серии по 56 минути, сценарист и режисьор Атанас Киряков, продуцент, оператор и монтажист Димитър Митов, музикално оформление Мариана Вълканова.

На 9 октомври Домът на киното бе препълнен заради независимия филм, посветен на Светлин Русев, напуснал ни на 26 май 2018 - малко преди да навърши 85.

Може би най-мащабният български художник със световна известност, той е авторитетна и сложна фигура в нашия художествен и обществен живот – и преди, и по време на Прехода. Светлин Русев бе не просто работохоличен рисувач, но и бунтар, колекционер, учител, академик... И беше изкушен от словото. Освен това, бе щедър човек – например, през 1984 подари на родния си Плевен 322 картини и сулптури на чужди и български майстори, подредена в бившата баня като Художествена галерия дарение „Колекция Светлин Русев“.

Гледала съм за него акуратния документален филм „Светлин“ на Дамян Петров по сценарий на Петя Тетевенска (2003, БНТ, 52 минути), където бе показано величието му (най-вече чрез живото присъствие на обекта), но той бе някак банален.

И ето, броени месеци след внезапната му кончина се появи мащабният и задълбочен филма на Атанас Киряков „Усещане за вечност“. Той не е просто посветен на Светлин Русев – фигурата му присъства в него.

Всеизвестно е, че Киряков съумява да създаде интригуващи и вълнуващи филми за художници: „Летящите хора на Жоел“ (2007), „Голямата любов на френския „терорист“ Абел Рамбер“ (2008), посветен на световния художник от български произход Жул Паскин, „Иван Кирков или да се спасиш в спомена“ (2009)...

Но сега ситуацията е друга – той не е стар познайник със Светлин Русев, постепенно се сближават преди десетина години. Всеотдайно го снима, заедно с талантливия и чувствителен оператор Димитър Митов, от 2013 до тази пролет в различни галерии и пространства. И готовият филм съумява да обеме с цялата поливалентност и сложност на фигурата на обекта през харизматичното му присъствие в кадър (макар че, както обикновено, напрягаш слух, за да следиш артикулацията му). Светлин Русев оповестява досега публично премълчавани факти и грешки, с неочаквана искреност говори за родителите си, властта, рисуването, за колегите и колекционерството... Толкова плътно е присътвието му, че есестествено името му е изписано в титрите като съавтор. Разбира се, когато става дума за художник от калибър като Светлина Русев, много силен е акцентът върху творчеството му - от началото на 60-те години на ХХ век до днес той претворяваше емоциите си и света с неукротима интензивност. На места неговите работи визуализират размислите му, на места са тяхно продължение...

Филмът е решен като монолог, прекъсван от авторски въпроси, но формата е „пробивана“ от три гласа за обекта: често се появява Николина Джелебова, с която са работили в СБХ, по веднъж – френският художник Йехиел (Жоел) Рабиновиц, чиято изложба в София през 2009 се случи и благодарение на Светлин Русев, който я откри, и Иван Ненов от последната каменоделна в земния му път.

Филмът се гледа съсредоточено, но се прокрадва тавтология с повтарянето на една и съща картина. Грамогласната и обилна музика натежава в контекста на озъбеното ожесточение на платната. Мисля, че съкращаването с поне 20 минути би работило за компактността на филма и по-силното му въздействие. Сигурна съм, че няма да бъда чута.

Както и да е, филмът наистина внушава усещане за вечност. Но едва ли би се появил без подкрепата на Веселин Воденичаров, верен приятел на Светлин Русев.

„Усещане за вечност“ може да се види на 22 октомври в кино „Одеон“.

Г. Д.

Новият сезон на радиосимфониците

28 септември 2018 г. – точно 110 г. от рождението на проф. Марин Големинов – знакова фигура не само за българска духовност, но и композитор от европейски мащаб. Дата, която сама подсказва достойно начало на блестящ музикален сезон. Главният диригент на **радиооркестъра Марк Кадин** обаче бе избрал друго: Концерт за пиано и оркестър № 2 от Шопен със солистка **Анна Цибулева** и Симфония № 8 от Дворжак – може би това е някаква славянска културна концепция на диригента. В този порядък се прибавя и една съмнително славянска кръпка – пиесата „Орфеева комета“ от нашумялата Добринка Табакова – първо изпълнение в България.

Големият Големинов все пак присъства по-нататък в програмата за сезона – на 1 февруари 2019 г. му е отредена „поддържаща роля“: в концерт, посветен на 80-ата годишнина на Георги Минчев, заедно с творби на юбиляра ще звучи и музика на негови любими учители: Големинов, Хачатурян, Шчедрин.

И така, откриване на сезона: Табакова – Шопен – Дворжак. Анна Цибулева, носителка на I награда на конкурса за пианисти в Лийдс, Великобритания (2015 г.), е добра пианистка, с изрядна техника, много хубаво фразиране и перфектно туше, което силно ѝ помогна при нейната концепция за Шопен като извънредно лирична творба, на места с прекомерно самовглъбяване, с женствено, нежно излъчване. Шопен, добросъвестно изграден във всяка част, всяка фраза, но без романтичния порив, без силните емоционални контрасти между нежна лирика и драма, които да възпламеняват публиката. Ана Цибулева преживява искрено своята интровертна концепция за Шопеновия концерт, силно преживява и външно, но музиката си остава скучна, без очакваните емоционални взривове на тази толкова романтична творба.

Затова пък порив в изобилие имаше в Симфония № 8 на Дворжак. Ярко романтичната творба искри от радост – от съприкосновението на композитора с природата, с народната душа. Вълнуващите лирични моменти се изливат или внезапно заискряват в ефектен блясък в медните и в тути, мекотата на дървените духови се прекъсва от внезапната танцова стихия.

Още пиесата на Добринка Табакова „Орфеева комета“ подсказа липса на темброва визия и внимание към обособени оркестрови петна, които оформят драматургията. Може би Кадин няма отношение към такава музика. Но към качеството на оркестровия звук, нюанс би трябвало да има. В Симфонията – иначе точно разчетена драматургически, имаше красиви острови на мека лирика, внезапно изтласкани обаче от острия, режещ звук на оркестровото тути в контрастните изблици на танцовата стихия. Не знам доколко диригентът работи над красивия оркестров звук, над тембровото изваяване на оркестровото свирене. Оркестърът разполага с прекрасни музиканти във всички групи и добре изработената драматургия на симфонията очерта фрагменти, особено в първата и почти цялата трета част, които звучаха вълнуващо, тембрите звъняха на фона на мек, елегантен и на места дори блестящ щрайх. Но фортисимо не означава задължително грубо, а такива бяха поривите от лирика към блясък.

В изявленията преди сезона на радиосимфониците щедро се подчертаваше традиционната линия на оркестъра – да представя и записва изобилно българска музика, шедьоври и т.н. Кратка разходка из програмата не сочи такова изобилие: Академична увертюра от Александър Райчев, която някак си съжителства с Девета симфония от Дворжак (очевидно Кадин е обсебен от великия чех) и Концерт за пиано от Шуман; Токата от Димитър Ненов, аранжирана от Иван Стайков (комбинирана с Моцарт и Цезар Франк) и „Пролет над Тракия“ от Пипков (в един концерт заедно с кантата „Пролет“ от Рахманинов и IV симфония от Чайковски – нищо ли не е подсказало да се сложи поне едно „Пролетно тайнство“, та да се закръгли „пролетната“ тематика – концертът е на 19 април 2019?) Впрочем, въздържането на Марк Кадин от българска музика може да крие доза мъдрост – като се има предвид миналогодишният резултат от Неновата „Коледа“.

Съзнавам, че 12 концерта за сезона не предлагат кой знае колко възможности за разгръщане на репертоарни идеи. Много сложно е в толкова концерти да вместиш – при това с фантазия и репертоарна култура – богатството на световната музикална класика. Но пък жадният български слушател няма да бъде лишен от цял концерт с руски валсове – на 7 декември.

Наталия Илиева

Найнайнайнай

Септемврийската книжка на списание „Еуропео"[1] е посветена на „Бийтълс" – на „най-великия Джон в историята", „най-великия Пол в историята", „най-великия Джордж в историята" и „най-великия Ринго в историята". В едно кокетливо лирическо отклонение, адресирано до „милостивия читател", Димитър Стоянович, главният редактор на списанието, се оплаква, че не знае как да опише гения на Джон Ленън; оплаква се също, че е изчел, изслушал и изсмукал всичко по темата – и какво?: „Клише до клише, гадост до гадост". Едно твърде дръзко обобщение, което би могло и да е вярно, ако си чел само Хънтър Дейвис, но не и ако познаваш аналитичните изследвания, например, на Иън Макдоналд[2] или Марк Луисън. И което не може да бъде извинение за списването на един тематичен брой, удавен в баналности, преувеличения и повърхностност, изказан във възторжен по ученически ключ и като капак на всичко, пълен с фактически грешки и недоразумения.

Преди всичко обаче, актуалната книжка на „Еуропео" е без тематичен фокус и фактически без заглавие, както е видно от корицата, на която пише просто *The Beatles*. Едва от антрефилето на Стоянович научаваме, че става дума за „Бийтълс" 50 години по-късно; по-късно от какво? „50 години след епохата „Бийтълс" след 68-ма, след Белия албум...". Само че епохата „Бийтълс" приключи в творчески план през 1969, а в биографичен през - април 1970. И ако сега честваме юбилея на Белия албум, означава ли това, че догодина „Еуропео" ще чества юбилея на трите студийни албума, които „Бийтълс" издадоха през 1969? Е, добре, ще си каже „милостивият читател", защо тук да не се порадваме на Белия албум? Ала колкото и да търси, той няма да намери съответната статия, защото такава просто няма; затова пък има за *Sgt. Pepper's*, а не, да кажем, за *Revolver* или за *Rubber Soul*, което щеше да бъде поне по-оригинално.

От липсата на тематичен фокус следва и липсата на цялостна концепция, обединяваща отделните текстове, а оттук: отсъствието на координация между статиите, страничният ефект от които са някои досадни повторения, акцентът върху периферни факти и фигури (Стюарт Сътклиф, Пийт Бест, Линда Истмън, германския период) или преекспонирането на други (бийтълманията), както и отсъствието на компетентен поглед върху най-важното в творчеството - музиката на квартета (с изключение на пасажа за барабанната техника на Ринго).

От цялата книжка дъхти любителски възторг, напомнящ за начина, по който се говореше и пишеше за „Бийтълс" през 60-те, когато звездата им бе току-що изгряла, когато знаехме толкова малко за тях и когато самата дума „Бийтълс", написана или изречена, бе достатъчна, за да предизвика несравнима с нищо емоционална възбуда. Текстовете са плитки, с овехтяла информационна стойност, писането е от клишето („[Джордж] еднакво отдаден на духовното и на магията на женската плът") през вестникарско („И освен това – държа да отбележа – Макартни е Лио Меси. В търсене на елементарна логика стигам и до друг извод – Ленън е Кристиано Роналдо") до самовлюбено („Джон"), като върховенството навсякъде принадлежи на суперлативите и превъзходната степен. Изключение прави само уводната статия („Светът на „Бийтълс"), в която Бойко Василев очертава социалния и културен фон на разглеждания феномен; бих допълнил единствено, че за сексуалната революция съществуват много по-сериозни фактори, но и една съвсем реална предпоставка – изобретяването на Хапчето, онова противозачатъчно средство, което буквално освободи жената от бремето на бременността.

Стигаме до смущаващо дълъг каталог от неверни или съмнителни информации и тълкувания, с които ни замерят авторите. Ето някои от най-фрапантните.

През пролетта на 1962, четем, „Бийтълс" са приети там [хамбургския „Старклуб"] като професионални музиканти и всеки от тях вече изкарва по 500 марки на седмица". По онова време в Хамбург, град с вековни тесни връзки с Британия, свирят не една и две английски групи и няма никакви сведения, че „Бийтълс" са се радвали на по-висок престиж от останалите и следователно, че са били по-добре заплатени. При средна брутна заплата от 590 марки в Западна Германия в началото на 60-те, подобно заплащане щеше да ги направи почти заможни и едва ли щяха да си помислят да напуснат Хамбург; най-малкото щяха да се изнесат от мизерната си квартира и да си купят по един мерцедес (евентуално на старо).

Срещата на четиримата с продуцента Джордж Мартин; той „толкова харесва групата, че подписва с тях, без дори да ги е чул да свирят на живо". Истината е друга. През февруари 1962 Мартин прослушва записа на ливърпулския квартет, предоставен му от техния мениджър Брайън Епстайн, и решава, че групата „не е особено обещаваща" (rather unpromising), но харесва вокала на Ленън и Макартни. През май той отново се среща с Епстайн и е така заразен от ентусиазма му, че се съгласява да предложи договор на неизвестните момчета. Мартин обаче не подписва договора преди да ги е чул на живо. Това става на 6 юни 1962 в студиото *Abbey Road*, където „Бийтълс" записват четири песни.

Мартин не е впечатлен от собствената им продукция, но харесва чувството за хумор на четиримата и със съзнанието, че така или иначе няма какво да губи, сключва договор с тях[3].

Един исторически договор. Колко оригинални студийни албума имат „Бийтълс"? Според „Еуропео" 22. Всъщност, оригиналните албуми на групата са 13. Подвеждащата дискография на списанието набъбва от ненужното добавяне на американските албуми; ненужно, защото последните представляват компилация от различни албуми и сингъли и не отразяват оригиналната студийна продукция на групата; освен това подобни компилации се пускат на пазара не само в САЩ, а и в други страни.

„Най-кул обаче е фактът, че музиката на Джордж Харисън е издържала теста на времето и продължава да бъде актуална и днес...". След което авторът се опитва да ни убеди, че днес песните на Харисън са по-слушани и по-известни от тези на Ленън и Макартни, и дори се възземa до твърдението, че „Харисън вече не е най-„тихият", а по-скоро най-популярният бийтълс!". Какво да кажем? Явно имаме насреща заклет фен на Харисън, който не спира дотук, а ни набива в главите, че Харисън бил „престъпно недооценен китарист", а „някои определят стила му като уникален и дори неподражаем". В действителност, Харисън беше един солиден, елементарен китарист[4], но с отличен музикален вкус, който се допълваше идеално с тримата си другари (както не би могъл да се допълва, да кажем, Ерик Клептън). Именно уникалната творческа лаборатория на „Бийтълс" му позволи да израсне и като композитор. С нейното закриване творческият устрем на Харисън секна; както секна и при Ленън и Макартни, само че те бяха просто по-талантливи от него.

Димитър Стоянович го е казал съвсем точно: „Съюз от таланти, които благодарение на другия се превръщат в гении. „Бийтълс" са Пол и Джон. Джордж и Ринго са изключителни, но с няколко изключения просто нямат думата".

Има една фундаментална причина, която според мен обяснява защо днес сме принудени да четем нещо, което прилича на ръкопис в бутилка, намерена по нашите брегове с 50-годишно закъснение. Причината е, че у нас няма сериозно писане за „Бийтълс", нито авторско, нито преводно, не съществува понятие за история и социология на поп и рок музиката и съответно, няма съзнанието, че популярната музика е нещо сериозно.

При всичките ми критични бележки, за едно трябва да сме благодарни на авторите на „Еуропео": тяхната необуздана екзалтация показва, че повече от половин век по-късно Джон, Пол, Джордж и Ринго, най-големите[5], все още са с нас. И това ако не е щастие.

Стоян Гяуров

[1] *L'Europeo,* **N. 63, септември/октомври 2018.**
[2] **Вж.** *„Който има уши – нека слуша",* **в: „Императорът на сладоледа", блог на Стоян Гяуров.**
[3] *George Martin,* **в: Wikipedia.**
[4] **Най-интересните китарни сола на квартета** *(Drive My Car, Taxman)* **се изпълняват от Макартни.**
[5] **Вж. Луи Менанд,** *„Бийтълс: защо остават ненадминати"*, **в: „Императорът на сладоледа", блог на Стоян Гяуров.**

Крешендо ~~*декрешендо*~~

Интензивно бароково взаимодействие

Рядко в столицата ни човек излиза от концерт с чувството, че е бил на автентично европейско събитие, създадено от големи, отдадени, знаещи музиканти. Точно такова бе откриването на Дванайсетия фестивал **„Изкуството на барока"**, една вечер, която щедро разкри прелестни тайнства от бароковата реторика в контекста на музиката на венецианския карнавал от XVIII век. Случи се благодарение на **ансамбъл Il Pomo D'Oro** с водач и диригент **Зефира Вълова** и солистите **Роберто де Франчески** (обой и флейта) и най-вече на певицата **Ан Халенберг**, сякаш родена за барока с мисията на един впечатляващ, преливащ от багри мецосопранов глас. Тези великолепни в стиловата си култура и вибриращ витален инструментализъм музиканти пренесоха публиката в атмосферата на венецианския карнавал, състоял се в 1729 г., със съответстващата за това време музика. Любопитно е свидетелството на британския консул във Венеция от това време: „Целият град се вълнува от надпреварата между Фаринели и Фаустина Бордони и това е единствената тема за разговор. Дамата е подкрепяна от чужденците – предимно от англичани и французи, а кастратът има всички италианци на своя страна."

Сякаш аналогично бе вълнението и в аулата на Софийския университет, което предизвикаха вокалните и инструменталните пиеси, събрани в програмата на концерта от композитори, озвучили Италия/Венеция в края на XVII и началото на XVIII век. Три века по-късно все още не можем да си представим колко много музика е създадена в тази епоха. Например, един от най-рядко изпълняваните у нас автори - Джеминиано Джакомели (1692-1740) - е написал 19 опери... Освен него, по-непознато име е това на Джузепе Мария Орландини, от чиято опера „Аделаиде" чухме две арии.

Още малко информация относно идеята за този концерт: той е логично следствие от компактдиска на Халенберг със състава Il Pomo D'Oro под диригентството на Стефано Монтанари, издаден миналата година със заглавието, използвано и за откриващия концерт на софийския фестивал – „Карнавал 1729". Халенберг като повечето барокисти е и сериозен изследовател на историята и практиките, скрити в аналите на това изкуство на миналото, но толкова добре вписващо се в съвремието. В случая това припомняне е съществено, защото всяка пиеса от концерта внушаваше автентичност, истинност, експертност, освен фантастичното инструментално и ансамблово равнище и забележителния звук на старинните инструменти. Още музика от Леонардо Лео, Балдасаре Галупи, Леонардо Винчи (да не се бърка с художника). Вивалди и Никола Порпора в оперния и концертен жанр допълни звуковата картина на вечерта.

Седем арии изпълни Ан Халенберг с експресивното, афектно нажежено партньорство на секстета на Il Pomo D'Oro, воден от Зефила Вълова. Изповедно изкуство, маркирано с емблемата на абсолютното познаване и изваяване на звук, тембър, щрих, динамика, темпа, паузи... В този луксозен контекст Халенберг бе свободна да нанася цветове с неукротимо въображение; сложната интервалова фактура с изобилие от контрастни динамики и с впечатляващи бързини, изискващи виртуозна гласова техника, бе необходима, искана платформа за невероятните вокални жестове, които певицата поднасяше с удоволствие и лекота. Към това съставът добави напрегнат прочит на два концерта за две цигулки (Вълова и Лусия Джираудо), виола (Малия Долорес Фернандес) и басо континуо от Балдасаре Галупи, а Роберто де Франчески импулсира състава по-интензивно в емоционален план в Концерта за флейта и струнни от Вивалди, където елегантната интимност на флейтата в диалог с виолончелото и чембалото (басо континуо) в лицето на Кристина Видони и Росела Поликардо в бавната част бе вдъхновена кулминация в откритията на прочита и на внушението от популярната композиция.

Дори и в нашия, какво ли не видял и не опитал свят, тази категория музиканти, способни да пренесат в съвремието така убедително сложния бароков светоглед, стои високо в безкрайната листа от изпълнителски почерци. А на фестивала се очаква и голямата Емма Къркби.

Екатерина Дочева

Александър Добринов. *Лидия Шишманова, съпруга на проф. Иван Шишманов,* **1942**

„Карикатура" идвало от италианското "caricare", зареждам. Пак това трябва да значи и „шарж". И все пак, двете думи значат нещо различно на български: шаржът е по подразбиране дружески, светъл, сякаш си извадил наяве вътрешния заряд на човека; при карикатурата има стрелба.

В изложбата на Александър Добринов в СГХГ има и двете. Основната част от залата е изпълнена с портрети – изразителен контур, мек плътен колорит (акварел с молив), обичайно в бледожълто и сиво. Персонажите преливат от живот, от характер – напълно в жанра си, те биха били изключителни и в класическия комикс, и в илюстрацията за деца, и в анимацията. Готови да взаимодействат, топли, жесток контрапункт на времената, в които не само снимките, а и самите оригинали започват да изличават отличителното у себе си.

Политическите карикатури от броевете на „Българан", разбира се, не са толкова добронамерени; повечето са сатира на управлението на Стамболийски, но явно художникът е подхождал с еднаква острота към всички, та първото му пребиваване в затвора е от 1925 г. След толкова време ми е интересна персонификацията на самия вестник – „Българан" е дребен, слаб, с костюм с леко бохемски привкус, кръглолик, с голяма уста и рошав. Персонификация на вестника, но и (пожелателна?) персонификация на националния характер – опърпан, но опърничав, образован и окумуш. Или може би само на интелигенцията? В една от карикатурите - „Интелигенцията се подмазва на властта", Българан се е вкопчил в огромна подметка миг преди да се спусне върху му. Пък тя никога не пропуска да го направи – Добринов лежи втори път в затвора след 1944 г., този път за две години, заедно с Константин Щъркелов, Александър Божинов, Никола Танев и пр. Всички пратени там от „народната" власт.

И тук се разиграва история, която плаче за филм, за книга, за комикс – изпод скъсаните одеяла затворените заедно карикатуристи започват да се рисуват един друг. Почеркът на Добринов в тези рисунки става сякаш друг – те са тъмни, графитени, триизмерни, изпълнени със сенки. Разбира се, вероятно по необходимост – измъкнатият от джоба молив, не спокойният лукс на боите. И все пак, какъв контраст.

Не ми излиза от ума, че в тази килия са били накуп някои от любимите ми български художници въобще, извадени оттам с помощта на друг великан, Бешков.

Българската карикатура има жестоки традиции, фантастични образци, тя заслужава да се изследва и популяризира отделно, заслужава серия от изложби като тази, която, впрочем, непременно идете да видите.

Зорница Христова

Музикалните технологии

Употреба - зло-употреба - съотнасяне

Една от основните характеристики на правенето на музика в днешни дни е, че това става най-често ***чрез, около*** *или* ***благодарение*** *на различни по своя тип механични устройства или дигитални програми, които ние умело наричаме музикални технологии. Те са навсякъде около нас и така са ни потопили в своята безпределност, че дори направляват нашите мисли, чувства, разбирания и действия и видоизменят най-безапелационно основни категории в музиката.*

Това *правене* на музика е коренно различно от всички познати ни музикални практики и взирането в него не е чак толкова безполезно. То е белязано от две основни неща - осъществява се с голяма скорост и в големи количества. Съотнасянето на тези две качества *бързо* и *много* ни залива отвсякъде и все повече имаме чувството, че нещо не върви. Това води към мащабно и неконтролирано коригиране на съществуващи норми, към видоизменяне на културната, познавателната или индивидуалната психологическа организация на творческия процес и преосмисляне на цялата позната ни досега практика на създаване и изпълнение на музика. Това води и до едно ново разбиране на възможните функции и парадигми на понятията автор, творба, форма, жанр, публика, които, по думите на американския литературовед Ихаб Хасан, стават все по „съмнителни, но далеч от невалидност, преобразуващи се по множество начини".

Хасан, авторът на студията *Към понятието за постмодернизъм – Послеслов към Разчленяването на Орфей* с описаните 33 различия между модернизма и постмодернизма, е автор и на студията *От постмодернизъм към постмодерност,* в която представя една от най-стабилните културни теории на днешното време. В нея характеризира сферата на културата, философията и различните изкуства като среда на *културна неопределеност* (cultural indeterminacy), а към средата на заобикалящите ни *реалии* с всички възможни предмети, технологии и устройства на материалната култура той прилага понятието *технологична иманентност* (technological immanence). В резултат от съотнасянето на двете среди, той назовава съвременното състояние на всеобщата среда с неологизма *индетерманентност* (indetermanence).

Почти 20 години след този знаменит текст, нещата не са се променили кой знае колко, а и не можем да отчетем настъпването на някакви сериозни корекции в културната среда. Е, хаосът е по-голям, периодичните социални или културни хистерии са по-чести, но това не променя нашата лична обърканост. Да, комуникациите са все по-активни, представянето на музика е придобило нови, неподозирани видове и форми, но всичко това не видоизменя картината на нещата, които все повече не вървят. А този безпорядък се дължи не толкова на съществуването на технологиите, а заради поведението на хората, или, казано простичко, заради това как те ги употребяват или злоупотребяват с тях.

Цялата агресия и шireща се безчовечност, и липсата на милосърдие и състрадание се дължат не на технологиите и комуникациите, а на нашата забрава, че сме човешки същества. И всичко това се чува в днешната музика. Лошото е, че това е валидно и за другите изкуства.

Следва да отчетем, че тази неопределеност, хаос и обърканост е създадена от нас, а не от технологиите; и това е само наш проблем. Технологиите не са нищо повече от създаден от нас инструмент за постигане на определени цели, чийто начин на употреба или злоупотреба, или пък далеч по-развитото *ново съотнасяне* с него са също така проблем на хората. Последното, впрочем, е достижение на малцина.

Тук ще се опитам да направя две неща: да представя кратко новите практики на правене на музика, както и да очертая някои основни форми на съотнасяне на творческото мислене при работата с музикални технологии и софтуер.

Още от началото на 30-те години на XX в. започват опитите за създаване на класификации на съвременното развитие на музиката, а пионери на това са музикалните социолози и философи Паул Нетл и Теодор Адорно. В един чист вид класификацията има следния вид: *сериозна* (E-Musik от ernste), *забавна* (U-Musik от unterhaltende) и *функционална* (F-Musik от funktionale). Първото понятие включва традиционно познатото правене на музика, второто се отнася до въведените през XIX и началото на XX век практики за публично изпълнение на музика за забавление – в открити пространства, салони или развлекателни заведения, а третото визира практиката за използване на музиката като компонент на друга функционална система на представяне или като съставен елемент от по-сложна, комплексна творба – театър, опера, филм.

В един чист вид ние можем да проследим развитието на традиционните практики на създаване и представяне на музика още в текстовете на свещените книги, античните митологии, в *Аналектите* на Конфуций, в *Държавата, Пир* или *Закони* на Платон или в Аристотеловите *Поетика* и *Политика.* В европейската традиция обособяването им минава през създаването на културата на различните християнски деноминации, развитието на дворцовата музика, композиторските школи в развоя на градската среда и публичните концерти, на обществените или държавните музикални институции. Това са всички практики на създаване и публично представяне на вокална или инструментална музика, които са взаимосвързани и могат да съществуват само в единство, при точно определени разграничения и йерархии. Карл Далхауз ги определя като музика, която *съществува заради самата себе си и не е свързана с никакви приложни задачи – илюстративни или развлекателни.* Нека ги наречем, макар и много общо и условно, *автономни музикални практики*.

В една втора група са музикалните практики, в които, макар и условно, музиката е подчинена на органично взаимодействие с други изкуства, бидейки един от основните компоненти на драматургично развитие, фактор на творческо взаимодействие и взаимно влияние. В тази група може да бъдат включени многообразните практики, производни на дълговечното развитие на сценичните изкуства и развитие на интердисциплинарните взаимодействия между различните артистични форми, както в сценичните, така и във визуалните изкуства и най-вече в киното, приети като обособен вид културна практика. Отново и пак условно нека ги наречем *функционални музикални практики*.

Накрая, това са възникналите след 80-те години на XX век практики, производни на изобретяването и бурното развитие и масово внедряване на технологиите в музиката. Това е създаваната и генерирана посредством различни технически устройства или чрез различни типове музикален софтуер звукова материя. Ще си позволя да ги нарека *виртуални музикални практики*. Тази виртуална музикална култура предполага практиката на пребиваването около и в машината, на срастването с нея и влизането в мрежата – човешка или виртуална, на съвместното съжителстване с други човешки организми, на образуването на своего рода духовна колония или суперорганизъм, в който участниците не мислят, а усещат, движат се с лекота по повърхността, водени от различни информационни вълни. Те създават образи и звуци, които са резултат на колективна *визия*, която често паразитира върху идеи, взети наготово от традиционните автономни или функционални практики. Създаването на тази общност е белязано от едно-единствено нещо – потреблението, осмислено като средство и като цел.

Виртуалната музикална практика е най-любопитна в нашия дискурс. Всички участници в нея *употребяват* технологичните устройства с една неочаквана виртуозност и постигат невероятни звукови резултати. Те наричат себе си по всякакъв начин – звукови дизайнери, звукови инженери, музикални тракери или както решат в съответния момент. По отношение на технологиите, тази практика, макар и пределно шизоидна, е най-ясна за разбиране, що се отнася до отношението към реалностите на звука, приет като единствено възможен, реален и употребим. Сама по себе си, тя е донякъде автентична.

Това *виртуално* правене е резултат не на творчески порив, а на желанието за игра. То няма търпението да преживее акта на създаването и процеса на узряване на творбата; то се сменя непрекъснато и не се застоява никъде. То създава т.нар. *парче* (piece) или съответния *трак* (track); и тук въобще не може да става дума за *творба* (work) или за *акт на творене* (to create). Произвеждането на продукта е едновременно цел и средство за пребиваване в груповата реалност. То се прави, за да бъде преценено и харесано от общия вкус на групата, да се влее в масовото производство, да бъде контролирано и отчетено в класацията (chart) и да има успех, изразен не чрез ценностна система, а посредством цена.

Създаването и творчеството при първите две традиционни практики са противопоставени на производството при третата. Предпоставка при първите е необходимостта от оразличаване, наличието на индивидуален творчески изказ. Предварително условие при третата е задължителността на уеднаквяването, сливането с колективното, добиването на звукова суровина и продукт – бързо и в огромно количество, което приобщава всички към пребиваването в общия вкус.

В тази среда забележително разработените софтуери са програми за създаване, изпълнение, обучение, анализ, изследване, редактиране на музика и какво ли не още. Това са програми за генериране на звуци към *видеоигри*, софтуери за *нотиране*, за *композиране* на музика (Antescofo - ИРКАМ, Kyma, Nodal, OpenMusic) или за създаване на *алгоритмична музика*. Сред тях са такива изобретения, като графичното модулно студио Reaktor, софтуери за *оркестриране* (Antescofo и Orchidée на ИРКАМ, Ludwig), софтуери за *автоматизирано* музикално композиране. Те могат да *измислят* музика по модел, да аранжират и създават акомпанимент по зададена мелодия във всякакви стилове и в произволен брой гласове, да хармонизират дадена мелодия, да следват зададено емоционално развитие или така наречените human playback преференции, да постигат контраст и кулминации, да създават четиригласни хорови аранжименти или произволни комбинации от мелодични инструменти. Тези програми могат дори да създават такъв тип творби или аранжименти, които са предназначени за начинаещи, напреднали, средно обучени или професионални изпълнители.

Те дават неизброими възможности за употреба, но стават и поле за сериозни злоупотреби. Под последното съвсем условно разбирам преднамерено *лошата* или понякога *глупавата* употреба на технологии и софтуерни програми от автори, чието отношение към творчеството и философията на осмислянето на музикалната субстанция са ярко спекулативни или симулативни. Тук не може да става дума дори и за протичането на онзи тип творчески акт, който организира и направлява онова *самопораждащо се* логическо протичане на звуковите събития и образува множеството от всички звукови *елементи* на онази идеална сфера, на която може да бъде оприличена творбата. Поведението и абсолютно неподходящата и неуместна употреба на технологиите и програмите създава лоша звукова маса, сглобена хаотично от несъответстващи си устройства – синтезатори, секвенсери, дигитални семплери, дръм машини, дилей блокове или различни, несъвместими музикални софтуери. Такъв тип маниакално настроени автори, които под път и над път ни заливат със своята продукция, като ни представят звукова материя без идея и организация, без връзка с нищо, плод на непреодолимото желание за бърз резултат и страстта да бъдат оприличени на Джон Уилямс, Ханс Цимер, Джон Адамс или Игор Стравински. Едно поведение, което след излизането от детската възраст се счита като недопустимо. Опитите им в областта на традиционната автономна музикална практика са плачевни. Творбите, които понякога слушаме в изпълнение дори и на реномирани музикални състави, са добре скалъпени, хармонията е толкова безгрешна, че звучи даже глуповато, оркестрацията е клиширано изрядна, фоновете и акомпаниментите приличат на какво ли не, а това не носи нищо. И ние започваме да гадаем какъв наръчник, сборник със шаблони или софтуер е използван при съшиването на звучащото нещо.

Тези нови технологии и софтуер могат да бъдат приети и като предпоставка за един нов тип творческо мислене и съотнасяне към тази нова звукова реалност. А такова съотнасяне е от доста висш порядък и изключително перспективно, особено в случаите, в които то попадне в ръцете на творец, който би осмислял по друг начин екрана, който визуализира звуковите данни. Осмислянето му като поле на безкрайни възможности от рода на бялото платно при художника или големият къс мрамор за скулптора е, впрочем, невероятно плодотворна възможност за едно ново разбиране и отношение към музикалните технологии. Такова съотнасяне би предполагало един сложен метафизичен подход по отношение на новата реалност, би изисквало и едно ново нейно осмисляне в порядъка на Аристотеловото τὸ τί ἦν εἶναι, „същността/битието на това, което е". Но това е повод за едни други, вероятно философски размисли...

Георги Арнаудов

Бел. ред. Текстът на Георги Арнаудов поставя изключително важни въпроси, чието обсъждане вестникът е готов да продължи. Всеки желаещ е добре дошъл.

Кино без доминанти

От 27 септември до 4 октомври се проведе 36-ият Фестивал на българското игрално кино „Златна роза“. Освен многобройните прожекции и всекидневните пресконференции, имаше и съпътстващи събития. Проведе се кръгла маса „Българското игрално кино – модели и перспективи“, организирана от сектор „Екранни изкуства“ при Института за изследване на изкуствата-БАН. Бе представен изисканият двуезичен фотоалбум в черно-бяло „Камера работи. Място на снимките – София“ на Българската национална филмотека. Имаше фотографска изложба на оператора Константин Занков „Лица от екрана-3“. Бе отбелязана 15-годишнината от откриването у нас на бюрото на „Творческа Европа МЕДИА“ начело с Камен Балкански. За ведрото настроение на фестивала всеотдайно се грижеше Андрей Слабаков. Разговорът ни се проведе преди да знаем наградите – и своите, и на журито.

Г. Д.

Разговор между критици за *Златна роза*



Кадър от *Гората на Димо*



Кадър от *Мост*

Геновева Димитрова: За нас, критиците, всеки фестивал е изнурителен, тъй като гледаме всичко, но на този грохнахме – филмите бяха много и разнообразни, но, за разлика от минали години, кинематографичният градус беше доста по-нисък. Само няколко от 17-те в пълнометражния конкурс и 4 от 20-те в късометражния („Багаж“ на Светослав Стоянов, „Гората на Димо“ на Христо Симеонов, „Брак“ на Слава Дойчева, „Пари“ на Калоян Пиперков) успяха да привлекат вниманието, да концентрират реакции и да предизвикат различни мнения. Пет от филмите в конкурса бяха независими и слаби, а 2 от тях – на Максим Генчев.Според мен, имаме един безспорен изключителен филм - „Ága“ на Милко Лазаров (България/Германия/Франция). Другите случили се или поне любопитни филми са сред 5-те дебюта: 2 силни („Ирина“ на Надежда Косева и „Възвишение“ на Виктор Божинов), оригинално детско фентъзи („Смарт Коледа“ на Мария Веселинова), особен и спорен филм на театрал („Безкрайната градина“ на Галин Стоев). Ще ми се всеки от вас да проектира собственото си отношение към фестивала – с фаворити и разочарования.

Божидар Манов: Съгласен съм, че изгледаната програма бе разнообразна, но в нея имаше дисбаланс и нямаше плътност. „Ága“ е филм от много висока категория по всичките си параметри и компоненти и не бих се изненадал, ако през декември Европейската филмова академия го забележи по достойнство. Трябваше да се направи селекция между конкурсна и информационна програма, каквато е обичайната практика, защото по този начин в общ национален конкурс се събраха филми, полярно несъпоставими като качество и кинематографично мислене. Добре си давате сметка, че, ако в сериозните филми в конкурса имахме разнообразие – очарователен детски филм като „Смарт Коледа“ или политически филм като „Времето е наше“ на Петър Попзлатев, или ексцентрична мелодрама като „Мълчанието на сестра ми“ на Киран Коларов, или могъщ филм като „Възвишение“, да не изреждам всички, то на другия полюс са филми от подражателната конфекция, които нямат място в националния конкурс. Цели два на Максим Генчев, които просто дебалансират усещането за професионално кино, „Трансгресия“ на Вал Тодоров е претоварен с психологическа екзотика, за да овкуси филма, но това не е салата... Така че, тази предварителна селекция е необходима не заради критически капризи и претенции, а за престижа на националния конкурс. Просто имаше филми, които са за любителски фестивал. Не може „Смартфонът беглец“ на Максим Генчев да бъде в един конкурс с „Ága“, „Възвишение“, „Времето е наше“, „Ирина“...

Геновева Димитрова: А журито - международно.

Божидар Манов: Както се казва в случая, да не се излагаме пред чужденците.

Вера Найденова: Познавам национални фестивали без селекция. В Унгария, например. Въпросът е да се обяви като принцип.

Божидар Манов: Сега вече и в Унгария това не се прави.

Геновева Димитрова: От НФЦ обещаха, че догодина селекцията се връща.

Вера Найденова: Дано.

Людмила Дякова: Напълно съм съгласна с Божидар, че селекцията е нужна на всеки фестивал и сега липсата й си пролича драстично. Наистина, разнообразието от филми беше голямо и като исторически пластове, и като жанрове, и като внушение. Но, за съжаление, бяха художествено неравностойни. „Ága“ се откроява над всички безпрекословно – и това не е само в български, а и в европейски контекст. Но пък не мога да не споделя, че имах интерес към странната камерност и въздействащата среда на „Безкрайната градина“, към сложността на „Времето е наше“, защото там се преплитат много пластове, но Петър Попзлатев е известен с това, че иска да направи невероятни неща – къде се получава, къде не, но го е постигнал... Мисля, че, занимавайки се с театъра като живот и живота като театър, „Далеч от брега“ на Костадин Бонев също има интересна среда. Не съм толкова крайна като Божидар за комерсиалните филми. Киното ни има нужда и от такъв поглед, но е важна художествената му защита. И в този смисъл ми се струва, че „Нокаут или всичко, което тя написа“ на Ники Илиев се стреми да потърси не само масовия търговски вкус. Друг е въпросът, че не го постига, че е еклектичен и с много заемки от познати холивудски модели.

Вера Найденова: Искам да въведа два мотива. Първо, в живота на фестивалите на мода са промените – Кан даде началото. Но накрая се променя и ценностната скала. Какво се промени на този фестивал? Поради проблема с нотификацията на държавната подкрепа, организатор не е Националният филмов център, а Фестивалният и конгресен център (ФКЦ).

Геновева Димитрова: Това е, надявам се, само за тази година.

Вера Найденова: Не мисля.

Антония Ковачева: Това е само организационна врътка – фестивалната концепция е на НФЦ, а парите минават през конгресния център.

Вера Найденова: Искам да кажа друго – че тези хора във ФКЦ са добри организатори. Защото на „Любовта е лудост“, както знаем, на българските филми залите са пълни. Би трябвало да се запитаме защо „Златна роза“ загуби публиката си. Вярно е, че времето не е курортно, но не може фестивал с толкова малко зрители. Но да продължа с промените – няма селекция. Иска ми се още нещо да се промени – късометражната студентска програма да се изведе отделно. Това е непозволена еклектика. Що се отнася до т. нар. „независими филми“, за първи път имахме две заглавия на един автор, т.е. това е стихийна промяна. Този фестивал е необходим именно тук, във Варна, защото в София се разсейва средата. А сега се събираме, коментираме, чуват се мнения, но как да направим така, че да е фестивал за публиката, а не за нас самите, някъде стотина души? А сега накратко за пълнометражните филми. Според мен, на екрана се разля немалка кинематографична енергия. Филми с добри намерения, но не конструирани, дълги, нестройни. Тоест, филми, които не мислят за публиката. И то на добри кинематографисти, с въображение. Рядко може да се види талантливо и недонаправено кино. Не знам кой ще гледа тези филми. Другото, което ми прави впечатление, е, че няма тематичен синхрон. Не осъждам, а констатирам. Има жанрово, структурно разнообразие – това е другият феномен на процеса. Да му се радваме, в крайна сметка, пък вероятно ще дочакаме и синхрона, който вече се е случвал в българското кино с миграционния цикъл. Ще възразя на Божидар. Във филма на Ники Илиев имаше, слава Богу, нещо ново за самия него – прозвуча елемент на трагизъм през американския актьор Гари Дърден и това прогонва неговите тълпи зрители. Може да ни харесва или не, но досега той пълнеше салоните. Трябва да уважаваме всеки вкус. Няма само добър вкус – това е утопия.

Антония Ковачева: Приемам всичко казано досега и няма да повтарям. Само бих подкрепила Вера за студентските филми – те трябва да излязат в отделна програма. Поставени в този контекст, самата публика трябва да си сменя критериите, да не говорим за нас, критиците. Не можем да се настройваме като климатик, не става. Опитах се да си формулирам основния проблем на този фестивал и го кръстих „филмовата магия не е часовников механизъм“. Разделям филмите на три групи. В първата са филми, които имат пълен синхрон между постигането на филмовата магия и прецизното строене на този часовников механизъм на разказа. Тук са „Ága“, „Ирина“, „Смарт Коледа“ в неговата си жанрова специфика – те са постигнали вътрешната си хармония и някакъв тип магия. Втората група са пак много старателно правени филми, където магията на въздействието липсва. Например, „Безкрайната градина“ – перфекционизъм във всеки кадър, сложна структура, задкадрови гласове и всичко това стои студено. Филмът е вгледан навътре в себе си, което означава, че ще има проблем с публиката. Или „Времето е наше“. Знаем, че Петър Попзлатев маниакално прави своите филми. Обаче „Времето е наше“ също ми е студен, не ме въвлича и не ми въздейства. Като аз не съм случаен зрител, а съм впрегнала всичките си професионални рефлекси, за да отчета случващото се на екрана. В третата група филми има закваска, има моменти на магия, обаче тя се разпада заради деспотична структура. Например, в „Далеч от брега“ тя убива. Това е въпрос на мярка. Вероятно идва от нежеланието да се отреже нищо от заснетия материал. Режисьорът разглежда филма като свой собствен монолог и не го интересува дали това стига до публиката. Същото се отнася и за „Живи комини“. И Коце Бонев, и Радослав Спасов са показали, че могат да боравят с филмов разказ. Но тук има разминаване. Същото важи и за „Нокаут или какво тя написа“.

Чувствам се длъжна да му обърна внимание, защото посякох Ники Илиев за дебюта му „Чужденецът“ и си държа на мнението. Но когато видя, че има завъртане, трябва да му го кажа, защото виждам, че той прави усилия в тази посока и това, че публиката му намалява, не би трябвало да го разколебава.

Геновева Димитрова: Вера, ти каза, че няма тематичен синхрон, но, според мен, има - тази година на екрана доминираха хора с психически проблеми и мълчаливци: „Кораб в стая“ на Любомир Младенов, „Живи комини“, „Мълчанието на сестра ми“, „Безкрайната градина“. Другото, което натрапчиво присъства във филмите, е задкадровият глас. Според мен, той е драматургично обоснован само в „Мълчанието на сестра ми“ и донякъде във „Възвишение“.

Божидар Манов: Да, в „Мълчанието на сестра ми“ още от заглавието става ясно, че там словесна комуникация няма и задкадровият глас замества това отсъствие. Боя се, че във всекидневните разговори пропускаме филм като „Възвишение“ – той е медийно консумиран, справедливо му беше отделено много внимание, защото е с изключителни кинематографични качества. Там всичките компоненти са минали през талантливо професионално мислене и крайният резултат е наистина впечатляващ.

Геновева Димитрова: На тазгодишната „Златна роза“ той единствен показва XIX век. Иначе имаме четири филма с епоха, но другите стигат до 80-те и 90-те години на XX век: „Далеч от брега“, „Времето е наше“, дебютът на Егле Вертелите „Чудо“ - първата копродукция между Литва и България, която участва в конкурса заради оператора Емил Христов. Мисля си, че ако „Възвишение“ бе участвал на фестивала миналата година, контекстът му щеше да е по-интересен.

Божидар Манов: И без контекст филмът стои мощно.

Людмила Дякова: Ще се върна към кинематографичната мощ. Видяхме преливащи от кинематографизъм филми, някои от които не са станали. Просто е осезаема кинематографичната култура на хората, които ги правят. За мен проблемът е, че режисьорите са оставали таланта на стихията си. На пресконференциите стана дума за необходимостта от драматургичен консултант (в някои от филмите има), от редактор... Защото виждаме страшно силни като образност и потенциал филми, но стоят незавършени.

Геновева Димитрова: Тук има и друг проблем – режисьори те викат да им гледаш предварително филма, искат ти мнението, казваш, че трябва да паднат поне 20-30 минути, ала никой не те чува.

Людмила Дякова: Но ето, когато гледахме ранен вариант на „Времето е наше“ и казахме на Петър Попзлатев, че не е четлив, той го е премонтирал изцяло. И пак го е докарал до енигма.

Божидар Манов: Този филм има усложнена литературна биография с много преплетени автори, взаимоотношения, детайли, прибавени, извадени части, дописван диалог... В първия му политически пласт се изгражда много оплетен сюжет за мръсната същност на прехода в чисто събитийна логика, което определено затруднява зрителите.

Антония Ковачева: Забележете, че и в „Далеч от брега“, и във „Времето е наше“ има първоначален творчески импулс, който се излива в проект, но по редица обстоятелства той трябва да се промени. И това, което сега виждаме като готов филм, е недостатъчно добре намерена посока на излизане от проблема. Тоест, напускайки първоначалната идея, която си има някаква органика, режисьорът се обърква.

Вера Найденова: Поставят си много сложни задачи. Понеже влязохме в конкретни оценки, тук нашите вкусове се разграничават доста. Това е естествено, разбира се. Най-перфектно изграденият филм „Ága“, най-минималистичният, най-рационално поетичният и най-универсалният бе подреден до най-несресания „Живи комини“, който е взрив от клипове. И как се редуваха нещата! Мечтая уникалният роман „Възвишение“ на Милен Русков да оживее след време (понеже сега това не се случи) в един по-стилизиран филм, в по-малък екран, в сепия, защото този холивудски формат на мен ми изведе книгата към по-банално звучене. Добрите книги са добри, защото всяка епоха и всеки кинематографист ги тълкуват по своему. Съзнавам, че холивудският модел даде възможност да се гледа от повече зрители и те да прочетат романа и да му се зарадват. Но това не е моят филм. Другото, което бих искала да кажа, е, че не приемам понятието „топъл филм“, защото не е естетическа категория. Но, ако има елегичен филм, за мен това е „Безкрайната градина“. Не е важно да размахваме собствените си различия, а да проектираме това през публиката. Важното е филмите да стигат до нея. В такъв аспект приемам и „Възвишение“ с цената на компромиси. Защото няма смисъл филмите да си живеят херметично – нито заради похарчените държавни милиони, нито заради културата ни. Имам своето възражение към „Ирина“, като искам да отбележа, че Надежда Косева е добър режисьор. И се радвам, че най-сетне дебютира пълноценно. Но първата част на сценария е ужасяващо схематична – пет екстремни събития се случват на героинята и никаква реакция. Къде има такава драматургия?! Това е моделът на „Безбог“, който не харесвам, за разлика от други колеги. Слава Богу, втората част е по-очовечена, драматургично по-издържана и от това филмът печели.

Геновева Димитрова: Наистина в началото има струпване на отвратителни обстоятелства в стил „пернишка трагедия“, пък и действието е ситуирано в Перник. И сценарият ми беше много черен. Изобщо филмът е решен в поетиката на новия социален реализъм в стила на братя Дарден, „Урок“, „Слава“, „Безбог“, „Христо“, но е омекотен и стига до катарзис – и за героинята, и за зрителя. За това допринася и невероятната актриса Мартина Апостолова.

Антония Ковачева: Самата Надежда Косева има известни притеснения, че първата част може да отблъсне публиката.

Вера Найденова: До мен хора си излязоха.

Антония Ковачева: Според мен, нищо не трябва да се променя във филма. Защото, ако го няма това първоначално натрупване, не може да излезе втората половина.

Божидар Манов: Различията в авторските, зрителските и критическите вкусове са безспорни. И остава индивидуалната преценка. Като цяла художествено завършена форма, филмът „Ирина“ е определено човеколюбив и парадоксално ведър, защото е възможно да изпълзиш буквално от шахтата със срутените въглища и от безизходицата на живота с някакво усилие, с идеята, че има смисъл. Дори и режисьорката признава, че сурогатното майчинство не е най-важното във филма. То е само допълнителен повод, който осветлява съдбата на млада жена. И мисля, че заради това филмът съзнателно преодолява чернилката в първата част, за да експонира върху нея на принципа на контраста – от черния негатив излиза светъл позитив и аз мисля, че това е големият смисъл на „Ирина“.

Людмила Дякова: Прочитайки сценария, се хванах за главата. Мислех си, че филмът ще стане по-страшен и от „Безбог“ и „Христо“. И с такава нагласа отидох на прожекцията. Готовият филм ревизира първата ми представа. Вера каза, че няма топъл филм, но „Ирина“ е тъкмо такъв – виждаш, че тази жена е устроена да прави добрини въпреки всичко и в това е смисълът на филма. Наистина води до катарзис. И мисля, че хората ще го гледат.

Божидар Манов: Прочее, като говорим, че това е закъснял, но добър дебют, подобен е и „Безкрайната градина“ – той е формален дебют на изграден, със свой художествен вкус режисьор, който има богата биография в театъра.

Геновева Димитрова: Не е формален дебют. Показва, че Галин Стоев все още не владее съвсем кинематографичния език.

Божидар Манов: Да, във филма му има недостатъци, но аз оценявам неговата поетична тяга и стремежа тя да бъде визуално изразена. Само че поезията ми стои леко наивна, прогимназиална.

Геновева Димитрова: Във връзка с „Ирина“ бих искала да спомена и два късометражни филма, които продължават тематичното занимание с отказа от бебе: „Рождество“ на Григор Антонов и „Калинка“ на австралиеца Брайс Джойнър.

Вера Найденова: Не ми е интересно.

Людмила Дякова: Да не забравяме, че този проблем тръгна от дебюта на Милко Лазаров „Отчуждение“.

Вера Найденова: Ние искаме от режисьорите да ни предложат хомогенен вкус, а между нас самите откриваме огромни разлики. За едни „Възвишение“ е добро кино, а за други „Безкрайната градина“ не е кино. Аз, която имам 60-годишен опит, почвам да се питам разбирам ли от кино, не разбирам ли.

Геновева Димитрова: Не съм казала, че „Безкрайната градина“ не е кино.

Вера Найденова: Добре, искам да кажа, че са големи дисонансите в мненията ни.

Геновева Димитрова: Това е естествено. Защо всички сме единодушни за „Ága“?

Вера Найденова: Мисля, че живеем в хаос.

Людмила Дякова: Да, така живеем.

Геновева Димитрова: Миналата година „Дъвка за балончета“ ни показа, че 80-те са вече епоха. Сега Коце Бонев затвърди това усещане с „Далеч от брега“, макар че времето там е имагинерно. Той ми каза, че става дума за началото на 80-те.

Божидар Манов: Той претендира за дефинитивни характеристики на тоталитарната епоха. Точният календарен момент не е толкова важен.

Геновева Димитрова: Но на днешните млади активни зрители, които не познават онази епоха, не знам дали ще им е интересна така представената манипулативна същност на идеологическото време. Чудя се към кого е адресиран този филм.

Людмила Дякова: Не само този. Повечето филми имат проблем с аудиторията. Не се знае за кого са предназначени. Проблемът със зрителите идва от факта, че нашите филми са доста усложнени. Но, ето, семеен или детски филм като „Смарт Коледа“, с доста опростена уж структура и прекрасен актьорски ансамбъл, ще се гледа и от малки, и от големи.

Божидар Манов: Има важна особеност в реализацията на филма, която работи в негов плюс – това е Дядо Коледа на дигиталната епоха, но поради бедност, хората не са го направили със специални ефекти, а с традиционната сценография и натурна реализация на стария любим детски куклен филм.

Антония Ковачева: Замислих се за един малко фройдистки подход към филмите и какво авторите са искали да вложат в тях; и го потърсих в анотациите в каталога. Защото те се дават от авторите. Например, в анотацията за „Далеч от брега“ четем нещо, което го няма във филма: „Нещата от пиесата започват да се отразяват върху живота на трупата“. Анотацията за „Ирина“ разказва само първата част на филма, което е маркетингова грешка.

Божидар Манов: Мисля, че на който и да е български автор да му вмениш фройдистки синдром, всички ще се гордеят.

Вера Найденова: Дори най-хубавият филм „Ága“ нямаше много публика и нищо чудно да се дължи на анотацията. Мисля си, че би трябвало да помислим откъде идва тази разнородност - и във филмите, и в нашите вкусове, нагласи, реакции, които са искрени. Защото това е някакъв феномен. Дали това е наша, вътрешна ситуация на култура, която се ориентира ту насам, ту натам, няма собствена мощ? Защото по големите фестивали, където ходим, се получава някаква хомогенност – строга селекция, фенове отиват с предварителна нагласа... Тук при нас е по-деликатно, защото е собствена продукция и болеем за нея, и като критици се проектираме в нея. Просто ви предлагам да направим обсъждане, заедно с психолози и социолози, за тази разнородност, за отсъствието на публиката, за режисьорските стратегии...

Антония Ковачева: Според мен, липсата на хомогенност е качество, а не проблем. Първо, това е белег на времето.

Вера Найденова: И на криза...

Антония Ковачева: Никаква криза. Времето е изключително динамично, всичко ври и кипи. Идентичността на няколко поколения е нехомогенна. Това е динамика, включително и в киното.

Вера Найденова: Съгласна съм. Би трябвало да отбележим тази динамика. Това, което говорим за нашата културна ситуация, в някакъв смисъл се отнася и за световната.

Божидар Манов: Мисля, че в нашето професионално кинематографично мислене липсват доминанти. Всеки гони личен вкус. Понякога е индивидуален и интересен, понякога - доста примитивен и провинциален. И, гонейки такива лични амбициозни щения, не се очертават водещи доминанти. И нямам предвид само в киното. Има хаотично разпръскване на националното мислене, на националната идея, на възприятието на настоящето. Състоянието на нещата е много дрипаво.

Антония Ковачева: Беше подхвърлено следното мнение - че при отчитането на филмова продукция, която като проект е заявена като 120 минути, ако отчетеш дължина 90 минути и филмът е станал по-добър, имат законово основание да поискат да върнеш пари. Това няма общо с художествените критерии, но, ако има такова нещо, то е безумие и би трябвало да се обсъди. Имам конкретно предложение – ако е така, да се отчита не крайният резултат, а заснетия материал.

Божидар Манов: Едва ли читателите на вестник „К“ се интересуват от тези технологични проблеми.

Вера Найденова: И Божидар, и Тони казаха много важни неща. Промените в Закона за филмовата индустрия са на дневен ред за кинематографичния живот.

Геновева Димитрова: Самият фестивал е жертва на тези недовършени промени. Но сега бих искала да обърнем внимание на различните визии на операторите, без чиито талант е невъзможна кинематографичната потентност на филмите, за която стана дума. Младите Калоян Божилов, Веселин Христов, Орлин Рувски, Антон Бакарски, Георги Челебиев, Кирил Проданов, по-зрелите Мисирков и Богданов, майсторите Константин Занков, Стефан Иванов, Емил Христов...

Людмила Дякова: Всяка година говорим суперлативи за операторите ни и това е напълно заслужено. Тази професия уж стои настрани, а всъщност внушенията на операторите са изключително важни за режисьорите. Когато си екип, няма начин да няма хармония между оператор и режисьор.

Геновева Димитрова: И художник.

Вера Найденова: Имаше дизайни от висока класа. Доброто операторство за българското кино е константа. И някак тази година не откривах оператори, а дизайнери.

Антония Ковачева: Когато говорим за киноезик, който включва и чувството за мярка, и чувството за композиция на филмовия разказ, операторите са калиграфите на този език. Те спасяват голяма част от филмите.

Божидар Манов: Слава Богу, че българската операторска школа от наивните години на черно-белите филми до днес е на високо професионално равнище . И е гръбнак на цялото ни кино. Това потвърждава старата максима, че единственият незаменим човек в киното е операторът. Изображението на нашите филми е великолепно.

Вера Найденова: Толкова силно е операторството в нашите филми, че вече не го забелязвам. Но ми се ще да поговорим и за актьорството.

Людмила Дякова: Ако операторът не обича актьорите и не иска да изведе заложеното в персонажа, винаги може да го провали.

Вера Найденова: С изключение на „Ága“, единствен заснет на лента 35 мм, сега ми липсваха уникалните портрети. Това е свързано и с технологията, но не мога да забравя невероятните етюди на Деян Донков и Стефка Янорова в късометражния филм „Сън за щастие“ на Ирина Величкова – и мекота, и динамика, и чувственост... Бих откроила Глория Петкова и Елица Матева в „Безкрайната градина“. Брилянтчета просто. В тях откривам нова актьорска стилистика, нов ключ. То идва и от задачите, които са им поставени.

Геновева Димитрова: Глория е прекрасна и в късометражния филм „Мост“ на Явор Веселинов.

Людмила Дякова: И в „Багаж“ на Светослав Стоянов Деян Донков и Михаил Мутафов бяха великолепни.

Антония Ковачева: И в много добрите, и в неполучилите се филми страхотното актьорско присъствие им придава тежест. Например, ако го няма Гари Дърден в „Нокаут“, всичко отива на кино. В „Мълчанието на сестра ми“ Каталин Старейшинска прави филма.

Вера Найденова: Тя е чудо.

Геновева Димитрова: Или Мартина Апостолова в „Ирина“. Или Мария Коцева-Мумето в „Живи комини“.

Антония Ковачева: Да, странни, нови лица. Дават друга енергия, автентичност.

Божидар Манов: Тази година има актьорски открития. Мисля, че новите лица ще имат успех, защото са много истински и пластични. Същевременно в кратко епизодично присъствие актьорите могат да покажат дълбочини, както правят много талантливата Ангелина Славова и прекрасният Димитър Коцев-Шошо в „Живи комини“. Да не пропуснем абсолютното откритие Стоян Дойчев във „Възвишение“ .

Людмила Дякова: И малкият чаровник Константин Гергинов-Тими в „Смарт Коледа“ и в късометражните „Пари“ на Калоян Патерков и „Тими“ на Любов Йончева. Разбира се, предстои му порастване, не знаем дали ще се развие като актьор, но и в трите роли е различен, а в „Тими“ е дори коректив на професионалните актьори.

Божидар Манов: На това момченце му предстои най-трудното изпитание – да не се разболее от звездомания.

Антония Ковачева: Да не пропуснем и големите Меглена Караламбова и Слава Рачева в „Диагноза“ на Камен Коларов. Защо не ги снимат по-често...

Геновева Димитрова: И Александър Трифонов в „Гората на Димо“ на Христо Симеонов и „Брак“ на Слава Дойчева. Или Жорета Николова и Пенко Господинов в „Далеч от брега“.

Вера Найденова: Прекрасните актьорски изпълнения на този фестивал са нови проекции на човешкото.

Геновева Димитрова: Покрай актьорите стигнахме до късометражните филми.

Божидар Манов: Да си призная, имах по-високи очаквания към късометражното кино, защото знам, че се развива добре. Има нови, интересни автори, попадат на художествени решения. На миналогодишната „Златна роза“ гледахме доста добри филми. Този път съм леко разочарован, защото при цялото разнообразие от имена, заглавия, стилове, теми, общото художествено равнище не е особено високо. Много от филмите тръгват интересно, развиват интригата и не знаят как да завършат. Някои стават дълги, а други свършват на принципа „токът спря“. Тоест, няма изградени композиционна структура и финал, което в късометражните форми е изключително важно. Едно е да обработиш монолитен петтонен къс и да направиш паметник, друго е да шлифоваш прецизно малък диамант.

Геновева Димитрова: Ние тук си говорим, но ако не се приемат поправките в ЗФИ и не се приключи с нотификацията, догодина може и да няма „Златна роза“.

Вера Найденова: Ще се приемат.

Божидар Манов: Мисля, че този път има политическа воля това да се случи. Нещо им се е размърдало в мозъчната кора и ще положат усилия - законодателни, организационни, процедурни – необходимите нормативни документи да бъдат узаконени в срок, така че финансирането на българското кино догодина да не бъде прекъснато. Защото, както знаете от всички комисии, в които участваме, десетки добри проекти чакат реализация. А много проекти с остаряването си губят потенциал. Чукам на дърво, но този път имам някакъв оптимизъм.

Антония Ковачева: Спирането на финансирането на българското кино директно засяга политическите кръгове и затова те ще го решат. Но проблемът с начина на оценяване на филмовите проекти с тези промени в ЗФИ седи и не мърда. И аз не съм оптимист.

3 октомври 2018 г.

Най-явната тайна

Всичко е лично, диктатурата и демокрацията си приличат, идеалите са фалш, „Времето не е наше“ – такива мисли навява новата и изключително силна постановка на Явор Гърдев

С мои приятели имаме щастието да не гледаме строго живота, а с ирония. Откри се възможност да посетим новия спектакъл на Явор Гърдев „Драконът“, поставен във Варна. Каква приятна изненада! Кой да предположи, че един от най-авангардните български режисьори ще разкаже блестящо, без сценични провокации, една от класическите истини на света – за користта като двигател на всичко, което познаваме под формата на политически „идеали“, „ценности“, „каузи“ и славни събития; за маската, благодарение на която живеем в мир със съвестта си. „Интересът клати феса“, е казал простодушно българският народ, без да е чел руснака Евгений Шварц. Драматургът Шварц, без да се вълнува от българите, с езика на театъра казва същото. Гърдев го препредава. **И даже намеква, че такова чудо като свобода няма, макар да са много борците за нея.** В свят, в който всеки се кълне, че защитава „ценности“, пиесата отвсякъде е политически некоректна.

Малко уточнение. Думичката „корист“ не може да се отнесе към всичко, случващо се в пиесата. Действието се отключва от любов, но тя отново е личен мотив, твърде дребен за мащабните последствия. Нещо лично, което „Азът“ или егото желаят, което собствената потребност налага, но не може да висне възпитателно на плакат – такива са мотивите, които движат героите. Един път е чиста корист, друг път инстинкт за приспособяване, трети път любов – но винаги всичко е лично. А после, ако има късмет, славеи сладкогласно възпяват героя и превръщат дребния личен мотив в красива политическа история.

Няколко думи за сюжета. Пиесата, по думите на Гърдев, е „притча за превъплъщението на властта“, но реално е доста повече. В нея има зъл дракон, който от 400 години управлява град, вземайки регулярно като данък девойка; жителите я предават не само защото няма какво да сторят, ами и защото чудовището осигурява мир, сигурност; подредило е ежедневието в русло, в което всички са се научили да плуват. Появява се младеж, той убива дракона. Диктатурата е свалена, властта се узурпира от досегашния кмет (градоначалник – в текста). Той пък е безскрупулен приспособенец, имитирал лудост, за да оцелее под ботуша на дракона. След смъртта на звяра градоначалникът започва да прави същите неща, но в по-благовидна форма. Станал е „президент на свободния град“ и направо си е демократ – не отмъква девойката в пещера, а се жени за нея –тя няма избор обаче; простолюдието му целува ръка, но той я дърпа, не ще, един вид („моля, недейте, няма да има повече такива неща“); успоредно с това хвърля в затова врагове, корумпира приятели и дори собствения си син. На този фон народът енергично тича пред вятъра – твори оди за дракона, после за президента, врича се в любов към странния младеж, убил звяра, след като по-рано го е пъдел. Всеки участник в този фарс е способен на най-голямо слагачество пред силния и на жестокост над слабия. През цялото време гласът на истината звучи чрез думите на малко дете, което накрая... облича наметалото на мъртвия дракон.

В пиесата има страшно много тези и внушения. А също и убийствени препратки към днешния ден. Шварц я е писал по време на Отечествената война и, естествено, не е имал предвид България или света през XXI век. Но пък е сътворил класика и то каква – докато драконът и младежът се бият, цензура съобщава само „правилните новини“ от сражението; жителите на града се съревновават кой е по-правоверен слушател, но и тайно се мъчат сами да узнаят истината; мъчат се, ама някак скрито от себе си, по-скоро за да разберат кой ще е победител и да го последват; градоначалникът-президент, символ на самата безскрупулност, е във война с председателя на общинския съвет (партиите!), смята го за търгаш; въпросният председател наистина е такъв; има и скрити сили в народа, които помагат на дръзкия младеж. Но всъщност, основната нишка, която движи всичко това, без да бъде назовавана открито, е именно простоватият гол личен мотив – младежът освободител не се бори за всенародно щастие, просто се е влюбил в девойката; баща ѝ, умен тих мъж, се застъпва за младежа, защото инак ще загуби детето си; помагачите на юнака имат деди, жертви на дракона; всичките благини на властниците спрямо хората са от стремеж за още повече власт; хората пък въобще не се терзаят от теми като „свобода“, „истина“, „избор“, а инстинктивно гледат да си живеят добре – „доброто“ означава не да се увличат по ценностни абракадабри, а да се приспособяват. Те са и жертва, и палачи. Има интересни нюанси – по-простите хора уставно и някак по войнишки рецитират правата политическа вяра; по-умните влагат усърдие, творят песни, стихотворения (статуквото, интелигенцията!). Съответно, вторите са най-устойчивата житейска фауна – управникът пада, но те остават, славейки новия със стари рими и люти клетви, че е настъпила „голяма промяна“.

Пиесата е с хумор, шеги, приема се леко от публиката. Текстът звучи забавно, но една след друга следват огромни дилеми и точно както в реалния живот, доброто и злото стават трудно различими. Драконът, жестокият звяр, има стройна теория защо е лош – хората имат отблъскващи продажни души и всеки, който ги опознае, ще го установи; не си струва жертвата за тях. Но в същото време съзнава, че сам ги е направил такива. Влюбеният младеж, който го убива, си пада малко професионален бабаит, един труп повече не е драма за него. Девойката, обречена да бъде дадена на дракона, казва, че благодарение на нейната жертва хиляди други момичета и целият град ще живеят. Сред този човешки абсурд безусловен носител на доброто е котка, от чиято искреност тръгва действието (произведението носи доста от духа на „Майстора и Маргарита“). И е любопитен песимизмът на Шварц. Драконът, в цялата си лошотия, изпитва уважение към смелия младеж. След като не успява да го убие подмолно, решава да участва в официална битка – според стар кодекс на честа. Никаква чест и уважение обаче няма сред общинарите, взели властта в „свободния град“. Впрочем, драконът диктатор харесва девойката, затова иска да я има. Градоначалникът президент не личи да я харесва. Но иска да се оженят, защото държи да бъде възприеман от народа като победител над чудовището. Правилно е съобразил, че според народните предания, такова момиче отива в обятията единствено на юнака, надвил звяра (политическият мит!).

„Това е убийствена алегория на демокрацията“, каза единият мой приятел на излизане от представлението. „Е, то не е новина. И Хитлер е роден от демокрацията“, добави вторият. „Всички накрая ръкопляскаха, но едва ли някой припозна себе си или любимия си политик“, намеси се третият. Четвъртият добави, че независимо от политическия строй и епохата, ядката на обществените отношения са егоизъм и себичност. Аз нищо не казах, но се сетих за една от сцените: драконът най-напред иска да убие на място дръзкия младеж, докато е беззащитен; съгласява се на сражение на другия ден по силата на правила, писани отдавна; пита кой ги е измислил и след като разбира, че е той, възкликва: „Млад съм бил, наивен“ - ето как логиката е призвана да оправдае неудобен собствен акт. Замислих се - вечно оголеният в слабостите си човек навлича дебела дреха от логики и морал, за да ги прикрие. Фалш. Но без тази дреха ние сме загубени - съвестта не би ни оставила да живеем с толкова много грехове и несъвършенства. Разумът става пластилин и замита неудобствата. При „Драконът“ това неудобство се свързва с факта, че всичко, което правим на този свят, е поради семпли, най-често битови лични подбуди. Още по-непосилно е да признаем същия факт като двигател на обществените процеси – ще се лишим от светли заразяващи примери. В този свят на лицемерие всичко е лично, а дръзнеш ли да го съобщиш, ще издадеш най-явната тайна – хем е ясна на всички, хем е скрита под хилядолетен слой „културни натрупвания“. „Драконът“ го прави.


Сцена от *Драконът*. Снимка Стефан Ненков Щерев

Впечатления на един неизкушен зрител от постановката на Явор Гърдев *Драконът* от Евгений Шварц във Варненския драматичен театър

Абсурдът в пиесата излиза от нея и директно се стоварва отгоре ѝ в реалния живот, за да докаже колко истинна е тя. Забранена при Сталин, „Дракон“ се играе при Хрушчов – но не от любов към изкуството, а като част от реабилитациите, за да може режимът да се съхрани след грузинеца диктатор. Актуалността и връзката с българското съвремие е видима, но тя хвърля и още един паралел: колко са българските текстописци, които творят театрална политическа сатира. За да се появи такава, са нужни или Шварц, или Антъни Джей и Джонатан Лин („Да, господин премиер!“). След Стратиев нямаме такъв сатирик, дори разказвачи с езика на Езоп липсват. Това едва ли е, защото творци не се раждат. По-вероятно е да няма интерес към тях. Нека помислим: днешното време на „свобода“ не е ли много сходно с периода на тоталитаризма – за да те забележат, да те оценят, са нужни същите угодничество и приспособяване. А вероятно днешното време с оглед на културата е по-лошо, след като старото все пак излъчи Стратиев и Радичков. Славеи се търсят сега! Има плурализъм, но той няма нищо общо с истината и честта. Свързан е все така с власт, влияние, пари и нагаждане. Както и при „Драконът“, това най-добре личи в политическия живот. Ясно е, например, че управляващите, които и да са, никога не биха финансирали изкуство, което иронизира собствените им действия. Нито пък това изкуство ще се изправи срещу тях, ползвайки техните пари. Но да погледнем и частния „свободен“ сектор. Той би следвало да е контрапункт на властта, нали? Но мислите ли, че американска фондация би финансирала, да кажем, филм за арогантната агресия на САЩ спрямо Гренада през 1983 г.? За да научат българите (информация, правото да се знае!) как силният безскрупулно мачка слабия? Не, тя би финансирала такъв филм срещу Русия. А руска фондация би ли помогнала на пиеса, насочена срещу авторитаризма на Путин? Не, няма как. А допускате ли, че европейски фонд би насърчил журналистически проект, който да разследва болен ли е наистина Жан-Клод Юнкер или просто попийва – все в името на истината. Не. „Ценностите“ и „идеалите“ са оръжие, движени от ония сенки, налични хилядолетия преди Шварц. Свободата е форма, която никога не може да изпълни със съдържание значението на думата.

Публиката на Драматичен театър „Стоян Бъчваров“- Варна, прие радушно пиесата „Драконът“. Без излишни ефекти, Гърдев разказва въздействащо простите житейски начала. Принос за това имат и другите създатели (в главните роли – Михаил Мутафов, Ненчо Костов, Стоян Радев, Михаил Билалов, Ованес Торосян, сценография – Свила Величкова, музика – Калин Николов). В крайна сметка, много песимизъм има във и около тази пиеса. Ужасно е да прозреш, че общественият строй и политическият идеал не носят промяна, колкото и да вярваш в тях; защото са камуфлаж на тъмни непроменими човешки пориви. Но тя не бива да се счита за прокурорска пледоария над човека. Той е „Несъвършена градина“ (Монтен), покой и енергии се редуват, черно и бяло се преплитат. „Драконът“ нищи черното и в синхрон с абсурда на истинския живот носи бялото. Представете си, че бяхме 1990 г. Политическата пиеса на съвремието щеше да звучи като „Времето е наше“. Поумняваме.

Диян Божидаров

Едно интервю от миналото

По повод 100 години от рождението на Ленард Бърнстейн (1918-1990)

Публикуваме това интервю, защото носи аромата на времето, в което Бърнстейн бе един от световните музикални фактори, и показва онзи романтичен възглед за музиката, който постепенно бе изместен от един по-рационален прагматизъм. Може би затова разговорът често е цитиран в авторитетни издания. Целият текст (вкл. и биографията) е дело на Алън Блайт.

Известният музикален критик Алън Блайт разговаря с композитора през 1970 г.

Срещнах Бърнстейн във Виена, когато същото това лято той се появи на фестивала, за да дирижира нова продукция на „Фиделио“ в Театер ан дер Вийн, където е била премиерата на първата версия на произведението през 1805 г. Целият град бе в краката му. Така беше и когато дирижираше „Фалстаф“, а после и „Кавалерът на розата“ във Виенската Щаатсопер в предишни години. И наистина, след заминаването на Караян, никой освен „Лени“ не бе печелил по такъв начин сърцата на непостоянната виенска публика. За да намери известно спокойствие, той бе наел къща в Гринцинг - близо до Хайлигенщат, меката за почитателите на Бетовен. Там, далеч от „светлините на рампата“, той можеше да отдъхне, да се събере и да говори за миналото, настоящето и бъдещето.

За 52-годишната си възраст той още излъчваше младежкия ентусиазъм, топлотата и пламенната енергия, която го наложи на сцената преди повече от 25 години, когато застана пред Нюйоркската филхармония, за да замести болния Бруно Валтер, и спечели пословична слава за една нощ – или, в този случай, за един следобед: по това време филхармонията още организираше серии от концерти в неделните следобеди. Той започва (както сам определя) да „учи всичко за дирижирането“, когато учи с Фриц Райнер в института „Къртис“, след като се дипломира в Харвард през 1939 г.

„Какъв учител беше! Той действително те принуждаваше да учиш всеки аспект от произведението, като внезапно те питаше: „Какво правят тези секунди тука?“ През 1940 отидох в Тангълууд, където бях ръководен от друг голям учител – Кусевицки. Станахме много близки и аз винаги ще си го спомням с топлота. В Тангълууд за първи път имах шанса да дирижирам голям оркестър. Знаех само, че искам да бъда музикант и не мислех да ставам диригент. Наблюдавах Кусевицки в Бостън от втория ред на балкона и възприемах неговата професия като нещо недостижимо за обикновените смъртни. Започнах да уча композиция в Харвард и срещнах за първи път Митропулос (друго голямо влияние върху мен) случайно на чаено парти в гръцкото общество в Харвард. Той се заинтересува много от работата ми и помоли да види всичките ми композиции. Той бе човекът, който ми внуши да отида да уча при Райнер. По-късно наблюдавах репетиции на Митропулос и мисля, че неговият стил много ми допадна. По същото време срещнах и Копланд. Бях силно впечатлен и повлиян от неговата музика, от неговия фин френски подход и неокласицизъм в същото време.

Завърших първото си голямо произведение, симфонията „Йеремия“, през 1942 г. и още съм горд с тази пиеса. Скоро я правих в Израел и бях удивен от начина, по който звучеше. Но както и да е...Тогава исках да си намеря работа в Ню Йорк, за да имам време да пиша. Но Митропулос каза, че съм роден диригент, говореше ми да опитам ръцете си в дирижирането. Тогава бях само на 24 години, доста млад за онова време. Една изключителна серия от събития попречи на намеренията ми и промени живота ми. Артур Родзински търсеше асистент за Нюйоркската филхармония. Той бе ексцентрик. Чу ме в Тангълууд на моя 25-и рожден ден – и решил, че Господ му е казал да ме вземе. И така, аз станах негов асистент. Но асистентите нямаха право да дирижират филхармонията. Докато един ден Бруно Валтер се разболя от грип и в 9 часа сутринта, в деня на концерта, ми позвъниха и ме помолиха да поема програмата на Валтер – увертюра „Манфред“ от Шуман, прелюд „Майстерзингери“ - Вагнер, Рихард Щраус - „Дон Кихот“ и нова пиеса от Миклош Рожа.

Не бях изобщо в състояние да дирижирам този ден. Предната вечер Джени Турел бе представила премиерно моя песенен цикъл „Мразя музиката“ в Таун Хол. След това имаше коктейл и продължихме почти до сутринта. Спомням си, че отидох да говоря с Бруно Валтер. Той бе изключително отзивчив да прегледа партитурите с мен и да ми покаже някои по-сериозни, възлови моменти. Това много ми помогна. За останалото стисках палци и се молих. Не забравяйте, че това беше първият ми професионален концерт, първият цял концерт, който изобщо съм дирижирал. Бе изключително сериозно за мен, на онази възраст, да се видя на първа страница на *Ню Йорк Таймс* на следващия ден.“

И това не е единственото, случило се на Бърнстейн през тази година. „Моята симфония „Йеремия“ бе дирижирана от няколко известни диригенти. Райнер я дирижира в Питсбърг, Кусевицки – в Бостън, после пак Райнер – в Ню Йорк. А през април 1944 бе премиерата на балета ми „Fancy Free“; по-късно, същата година, „В града“ откри сезона в Бродуей. Всичко това се случи в тази година.“

Споменаването на мюзикъла насочи размишленията на Бърнстейн към бъдещето на този жанр. Каза ми, че се надявал, че „Уестсайдска история“ ще даде началото на нов тип мюзикъл. „Но младите композитори не бяха привлечени към тази линия. Самият аз в момента работя върху поръчка за откриването на центъра „Кенеди“ идния септември, която ще бъде на театрална основа. И все пак ми е трудно да говоря за бъдещето на театъра. Днес всичко в него изглежда изпълнено или с отчаяние, или със сатира. Много малко от тях дават надежда, повечето са лишени от благородство“. Все пак, той прави твърде мрачен преглед на музикалната сцена. „Мисля, че авангардът руши навсякъде и дори изяжда опашката си. Липсата на тоналност се бори със себе си. Тоналността изглежда мъртва, както когато бе създаден „Тристан“ през 1865 г. – мъртва като Бога на Ницше. Можех да напиша много серийни пиеси, ако исках, ако ме интересуваше толкова. Но знаеш ли, много по-трудно е да напишеш мелодия във фа мажор, отколкото да композираш тричасова дванайсет тонова соната.“

Въпреки големия си успех като изпълнител, той изглежда много по-съсредоточен в позицията си на композитор. „Вижте, в продължение на години бях водещ в модерната музика. Сега изглежда съм класиран като някакъв реакционер. Това е труден момент за мен – трябва да открия какъв още може да е моят принос като композитор. Мисля, че вибрациите на Запада са слаби. В спонтанните срещи в Харвард открих, че младите са отчаяни. Те нямат герои, нямат модели за подражание – и това тяхно състояние се отразява на музиката им. Нямат усещане за бъдещето.“



Дирижира Ленард Бърнстейн

Самият Бърнстейн със сигурност има един герой в класическата територия – Малер. В сезон 1960-61 на Ню Йоркската филхармония оркестърът представя всички симфонии на композитора за честването на 100-годишнината от рождението му. Повечето са дирижирани от Бърнстейн. „Мисля, че това бе начин да се навакса по отношение на неговата музика. Чувствам се много близо до нея по няколко причини. Разбирам неговите проблеми, защото аз имам неговата слабост и неговата сила, както и неговия личен разкол между дирижиране и композиция. Така че, когато дирижирам тази музика, чувствам, че се идентифицирам с нея.“

Бърнстейн счита, че Малер би могъл да напише „приказни опери“ и желае той самият да го направи. Неговата кариера като оперен диригент е стигнала разцвета си сравнително скоро. Сред най-важните му оперни изяви са американската премиера на „Питър Граймс“ в Тангълууд през 1946 г., „Медея“ с Калас в Ла Скала през 1953 г., „Фалстаф“ във Виена през 1965 г., „Кавалерът на розата“ – пак там през 1968. И тази година – 200-годишния „Фиделио“. „Семейството ми не знаеше, че операта съществува, но аз взимах всички партитури от библиотеката и ги свирех непрекъснато. След това имах шанса да гледам опера, когато бях в колежа.“

Казва, че „Фиделио“ е последната опера, която ще дирижира, без да комбинира представлението със запис, а също би искал да заснеме спектакли – и да направи филми на някои от концертите си. Добавя, че трудно се самодисциплинира, защото обича да прави много неща наведнъж. „Харесва ми всичко, свързано с музика – ето защо в паспорта си съм сложил само една дума - „музикант“.

След като напуснал Нюйоркската филхармония, се надявал да се концентрира върху композирането. Но обещал на толкова много организации, че ще отиде и ще дирижира, след като му изтече договорът, че още не е намерил достатъчно време да се посвети на своята музика. А в главата му са още много диригентски проекти. Ще поеме новата продукция на „Тристан и Изолда“ в Байройт през 1972, а през сезона 1972-73 ще дебютира в Ковънт Гардън. И въпреки че заглавието за дебюта му още не е уточнено, той мисли, че това може би ще е „Бохеми“. „Не знаех, докато не ми казаха, че продукцията ще напомни за времето на сопрана Нели Мелба. Разбира се, има още много оперни заглавия, които бих искал да прибавя към репертоара си - целия Моцарт, „Отело“, опера на Хендел, „Воцек“ (Берг), някоя от операите на Монтеверди и – един ден – „Пръстенът на нибелунга.“

После има и телевизионни и звукозаписни сесии, които трябва да бъдат съчетани. „Направих 50 предавания от серията „Концерти за младите“ и 25 за подрастващите – на разбираеми сюжети от Матеус пасион (Бах) до „Един цар“ на Стравински. И както казвам сега, искам да изградя филмотека от заснети за телевизията актуални концерти. Обичам много да записвам, защото има толкова много начини да насочиш вниманието на слушателя/зрител към различни аспекти на музиката, което не е възможно по време на концерт. Разбира се, като всеки друг музикант, винаги искам записите ми да са страхотни. И все пак, има няколко, които са доста добри, като Трета и Шеста симфонии на Малер, Шеста и Девета на Шостакович, Първа, Втора и Осма на Бетовен, Симфония „Фауст“ от Лист, Селска сватба от Голдмарк и, разбира се, „Фалстаф“ (Верди), където имах фантастичен състав. Бих искал да направя отново симфониите на Брамс, защото последните ми записи не станаха много сполучливи. Също много искам да запиша „Кавалерът на розата.“

Бърнстейн вярва дълбоко в личната идентификация с композитора, чието произведение дирижира. „Преди да направя този път „Фиделио“, четох толкова много писма от Бетовен, също и спомени, че по някакъв начин почувствах, че съумявам да хвърля мост над изпълнената с благоговение пропаст между мен и Бетовен. Аз все още изпитвах голямо страхопочитание, когато се заех с творбата. „Да се осмеля ли?“ и „Достоен ли съм?“, бяха въпросите, които продължаваха да ме мъчат. Тогава се почувствах толкова свързан с безпорядъка и грижите в този живот, че реално си представих, че оглушавам. От една страна си мислех: „ Не чувам втория обой (оказа се, че той не свири), а след това започнах да си мисля, че аз съм написал това произведение. В този театър си представих първата публика от френски войници и тяхното безразличие и дори враждебност към тази първа вечер. Мислех си защо съм написал един или друг фрагмент. Беше стряскащо, като мъчителен сън, в който участвам. Съмненията на Бетовен бяха наистина изтощителни. Действително, на премиерата толкова се бях идентифицирал с него, сякаш дирижирах моя собствена композиция.“

Той счита, че дирижирането в много отношения е важно колкото композирането. „Това е вид кураторско занимание – да се грижиш за големите съкровища на миналото. Много е важно да поддържаш този велик музей от творби жив за бъдещето. Но чувствам, че ерата на големите симфонии все пак реално завърши с Малер. И когато мисля за писане, имам предвид театъра в най-широк контекст.“

Бърнстейн ми подсказва, че е време да завършим разговора. Казва, че би искал да продължим още дълго, но работата го притиска – в случая една друга страна на неговия талант, до която не стигнахме, а именно клавирните му изяви. Той ще свири Първия клавирен концерт на Бетовен в същата вечер, в която ще дирижира Деветата симфония на Брукнер с Виенската филхармония. За това е трябвало да се упражнява здраво при всяка възможност, докато дойде във Виена.

Биография

Мост от един човек – това би било най-доброто описание на Бърнстейн. Той е способен да обхване екстремите на музикалния свят като никой друг музикант – интелектуалец, който пише симфонии и 12-тонова музика, но който в същото време е щастлив да свири на пиано, да пише мюзикъли за Бродуей... И е способен да води своята, обожаваща го публика по всеки от избраните от него пътища. Апетитът му за музика, насладата, която изпитва от живота, страстта му да сподели ентусиазма си, неговата подвижност и безгранична енергия те оставят без дъх. Като диригент, композитор, възпитател и пианист, „Лени“ доминира музикалния живот в Америка вече четири десетилетия.

Всъщност, той е роден с името Луис, син на руско-еврейски емигранти, но си сменя името, когато е 16-годишен, за да избегне конфузното объркване с друг Луис Бърнстейн от семейството. Като дете взима частни уроци по пиано, преди да отиде в университета в Харвард, където среща серия от изискани ментори, които надзирават развитието на извънредния талант – Уолтър Пистън и Едуард Бърлингейм Хил за контрапункт, фуга и оркестрация, последвани в института „Къртис“ от Фриц Райнер за дирижиране и Изабела Венгерова за пиано. Различни стипендии му дават възможност да присъства на курсове в Тангълууд, Масачузетс, където учи при големия диригент, патрон и издател Серж (Сергей) Кусевицки.

Бърнстейн става протеже на Кусевицки, негов асистент в Тангълууд, преди да получи асистентско място при легендарния Артур Родзински в Нюйоркската филхармония. Направо приказка – а хубавото тепърва предстои. През ноември 1943 е повикан с много кратко съобщение да поеме труден концерт вместо разболелия се Бруно Валтер. Родзински не е в града, а младият Бърнстейн преживява невероятен личен триумф. За една нощ той е вече известен и случаят дава летящ старт на една от най-брилянтните диригентски кариери в американската история, която се увенчава с поста диригент на Нюйоркската филхармония през 1958 г., а когато се оттегля през 1969, за да има повече време за композиция, той получава титлата „диригент-лауреат“ на оркестъра. Неговата животинска енергия на подиума бе внушителна. На концерти и в книги, по радио и телевизия, Бърнстейн бе великият комуникатор и Концертите за млади хора, които той представяше по телевизията от 1948 до 1973 година, са насочили вероятно милиони към музиката, която той видимо толкова много обичаше. Изглежда се е нуждаел от известно време, преди да открие своя собствен различен глас – определено лиричен, насочен към джаза, и изпълнен с идеи от еврейското му наследство.

40-те и 50-те години са свидетели на появата на разнообразни в същността си музикални произведения, като Първата и Втората симфония, Сонатата за кларинет, Прелюд, фуга и рифове, филмовата му партитура за „На кея“ (1954), както и кариерата му на Бродуей. Която дойде като резултат от балета му от 1954 г. *Fancy Free*, който впоследствие бе адаптиран за музикалната комедия „В града“, а тя по-късно доведе до следващата – „Чудесен град“, и след това до най-атрактивната „Уестсайдска история“. С по-малък комерсиален успех, но с интересни и възхитителни идеи са комичната опера „Кандид“ и едноактната опера „Тревога в Таити“ (Бърнстейн използва свой текст – неговият писателски талант включва също поезия и той публикува сонети и други стихове). През 60-те се появи серия от религиозни творби – неговата Симфония № 3 „Кадиш“, Чичестърски псалми (поръчани от епископа на Чичестър и за първи път представени през 1965 г.) и Меса (написана за откриването на Център „Кенеди“ за изпълнителски изкуство във Вашингтон през 1971 г.).

Той се жени за чилийската актриса Фелисия (Фелиша) Монтеалегре през 1951 г. (тя умира през 1978 г.). Има три деца – Джейми, Александер и Нина.

Списание ***Gramophone***, септември 1970 г.

Превод от английски **Екатерина Дочева**

https://twitter.com/GramophoneMag

Уроци по история за една Европа в криза

На 17 април т.г. пред евродепутатите в Страсбург президентът Макрон повтори желанието си да съживи Европа, заявявайки, че „европейският суверенитет" е необходим, „за да покажем на европейските граждани, че можем да ги защитим". Лице в лице срещу скептицизма на френските партньори, не можем ли да ги оборим, като се замислим върху историята на Европа и върху факта, че тъкмо „европейският суверенитет" е политическият отговор на една криза в ЕС, която е преди всичко съвременна, но е позната и в миналото - кризата на принадлежността?

Венсан Фере

1.
В продължение на поне двадесет години навсякъде из Европа идеята за суверенитета носи победи: популистките партии – както десни, така и леви - сега изпълняват централна роля в политическата игра - както на запад, така и в страните от бившия комунистически блок, до степен, че участват във властта в Австрия, Полша и Унгария. Тази вълна на суверенитета изразява едно желание на европейците, което трябваше да бъде чуто, а не подминато с презрение.
2.
Националният суверенитет има отговор срещу страха, който е предизвикателство пред Европейския съюз и заплашва съществуването му, една илюзия, свързана с възстановяването на стария свят – света на държавите нации. В същото време противниците му отговарят със заклинание: възхвала на отварянето и на мултикултурализма. Два отговора, които най-често пренебрегват историята: днес Европа е разтърсена от криза на принадлежността на европейците, каквато Старият континент познава от векове; кризите са придружавани от икономически и културни несигурности, но те винаги са изисквали нови политически отговори, а не търсене на решение далеч в миналото.
Ето защо Европейският съюз ще трябва да помисли върху поуките от своята история; той трябва да прояви въображение, за да привлече подкрепата на народите, защото техният суверенитет е необратимо постижение на Френската революция. Европа не може да бъде изградена против тях, нито пък без тях.
3.
На много места в регионален контекст европейците искат да препотвърдят своя суверенитет. А какво ще стане, ако се окаже, че тъкмо там е гаранцията за едно възможно демократично обновяване на Европа – условие за нейния политически успех?

Икономическа и идентичностна криза

4.
Най-удобното и често използвано обяснение за възхода на популизмите в Европа го препраща към икономическите нестабилности на Стария континент.
Някои европейци, тежко ударени от кризата през 2008 г., поставени в тежки конкурентни условия от намиращите се във възход държави от БРИКС и с търговски отношения, разклатени от глобализацията, биха видели в националното си оттегляне решение срещу заплахите, които носи със себе си глобализацията.
Човек може да се изненада: в действителност, в света Европа продължава да бъде водеща икономическа сила, като през 2017 г. дори се забелязва ясно изразено повишаване на икономическата й активност. В сравнение с 2016 г. за ЕС с 28 страни членки, ръстът на реалния БВП е 2,3%, значително по-висок от 2016 г., когато е 1,9%.
Това обаче изобщо не попречи точно през 2017 г. до втория кръг на президентските избори във Франция да достигне кандидат на Националния фронт, както и по никакъв начин не попречи на успеха на австрийската крайнодясна Партия на свободата, участваща в управляващата коалиция редом до консерваторите от Австрийската народна партия на Себастиан Курц.
Още по-изненадващо е, че ако погледнем силно разминаващата се икономическа ситуация в отделните държави и средната безработица (7,3%), която е дълбоко различна (в Гърция например достига до 20,5%, а в Австрия е едва 5,6%; в Унгария и Полша е съответно 4,3% и 4,7%), то изглежда сякаш, че държавите, попадащи под бича на безработицата, се управляват от крайнодесни или ултраконсервативни партии - ФИДЕС на унгареца Виктор Орбан и съюзникът й Християндемократическа народна партия или ПиС на полския премиер Матеуш Моравецки.
5.
Ето защо, без излишни колебания, можем да заключим, че европейската криза не е икономическа: Европа е просперираща и популизмът засяга отделните страни, независимо от икономическото им състояние.
Въпреки това, в наскоро излязлата книга „Икономическото развитие на европейските региони" авторите Хуан Розес и Николаус Волф посочват, че ако през XX век Старият континент е вървял към премахването на икономическа конвергенция, то през последните години тази тенденция е прекъсната и отстъпва на връщане към различията между регионите, а дори и към тяхното задълбочаване.
Ето защо в Европа икономическият въпрос се разглежда главно на регионално равнище. В някаква степен това се отнася и до въпросите, свързани с политиката.
6.
Според Розес и Волф, това връщане на регионалните неравенства, което има редица обяснения, свързани с икономическите промени в последно време, до голяма степен подчертава „неуспеха на европейската интеграция през последните 25 години". Но на кого тежи отговорността за този провал - на Европейския съюз или на държавите членки? И няма ли опасност хората да започнат да си мислят, че е провалена идеята за Обединена Европа?
7.
Подобен анализ може да се направи и по отношение на идентичностната и културна криза в Европа, която е другото по-разширено обяснение за разцвета на популизма на Стария континент.
8.
От тази гледна точка е показателно отношението на европейците както към исляма, така и към казуса с миграцията. В действителност, през европейските общества преминават мощни ислямофобски течения и много европейци смятат исляма за несъвместим с ценностите им и за заплаха за идентичността им. Част от общественото мнение дори подкрепя теорията на Рено Камю за „голямото заместване": африканците и народите от Магреба ще изместят европейското население, а мюсюлманите ще станат мнозинство дори в страни, чиято история е изградена върху християнството. При това в европейците преобладават реакции срещу миграционната криза и желанието на някои хора да се капсулират в границите и националната им идентичност са напълно разбираеми.
9.
Правейки това обаче, европейците забравят миналото си и изкривяват реалността. В крайна сметка, Европа исторически е земя на миграции и ако един определен вид ислям поставя несъмнени предизвикателства пред европейските общества, той все пак не е напълно чуждо тяло.
В книгата си „Европа и ислямът: Петнадесет века история" историците Анри Лоранс, Джон Толан и Жил Вайнщайн разкриват колко разнообразни и богати са отношенията между Европа и исляма, чиито корени са в общото религиозно, културно и интелектуално наследство и съществуват вече цели петнадесет века.
Освен това, в Европейския съюз днес има само 20 милиона мюсюлмани при 511.8 милиона население. През 2015 г. Европа отвори границите си за малко над един милион мигранти, за които експертите смятат, че ще окажат немного голямо, но все пак благоприятно въздействие върху икономическия растеж. Така че ние все още сме далеч от „голямото заместване".
В края на краищата, и страни, в които няма толкова много мигранти и мюсюлмани, например Дания, познават възхода на популистките партии. Така че е твърде лесно европейската криза да се сведе до културна и идентичностна криза.
10.
Икономическите и идентичностните кризи в Европа, независимо дали почиват на фантазии или на определена реалност, съществуват. И това, което ги съобщава, е, че определен брой европейци възприемат външния свят като заплаха и преди всичко смятат, че внезапно са загубили суверенитета си, размит в една Европа, наивно отворена към света и неспособна да ги защити.
А реакцията на либерализма и на защитниците на Европа спрямо тези кризи прилича на заклинание и сочи виновници: тя възхвалява мултикултурализма и отварянето към света и стигматизира популистите! Това е добре дошло за последните, които имат общи базисни идеи - отхвърлят пазарната икономика, отказват се от глобализацията, желаят да се върне националното и суверенно общество, в чийто глас се чуват и ксенофобски нотки.
Идвайки на власт, популистите установяват „демократури". В книгата си „Насилие и страсти. За да защитим свободата в епохата на универсалната история" Никола Баверe пише: „Определящи за демократурите са култът към силния човек, контролът върху икономиката и обществото, озлобеният популизъм, който смесва в едно национализма и религиозната екзалтация".
11.
Европа, естествено, не държи монопола върху тях, дори напротив; достатъчно е да се сетим за Турция на Ердоган или за Русия на Путин. „Демократурите" далеч не са победили, но представляват огромна заплаха пред Европейския съюз и либералните му ценности, като освен това изправят пред него страхотно предизвикателство.

Кризисното отслабване на чувството за принадлежност към Европа

12.
Най-малко от хилядната година насам европейските общества развиват политически системи с културни и религиозни корени, които имат обща основа – взаимно спазване на задълженията: управляващ към управляваните и обратно. Би могло да се предположи, че в Европа на един много ранен етап властта допуска и приема, че между едните и другите трябва да съществува някакъв договор.
Естествено, той променя своята природа, тъй като същевременно трансформациите в сферата на икономиката, военното дело и манталитета промениха условията, в които задълженията се спазват. В крайна сметка, големите кризи в европейската история от хилядната година досега могат да бъдат анализирани като кризи на чувството за принадлежност. А това ни позволява да си дадем сметка през какво преминава Европа днес, в началото на XXI век.
13.
Историците на промяната, настъпила през хилядната година, отдавна твърдят, позовавайки се на църковни източници, че появата на „баналното феодално имение", по израза на Марк Блох, се отразява върху народите от християнския Запад с брутално увеличаване на данък „феодали". „Добрите обичаи" от миналото дават път на „лошите" - се споменава често в писмени свидетелства от онова време. Но днес тази историография се смята за остаряла. Много документи като Хартата на Кардона, която през 986 г. граф Борел сключва с жителите на крепостта Кардона и прилежащите на нея области, както и в условията на сериозна външна заплаха – през 985 г. мюсюлманските войски на Ал Мансур плячкосват Барселона - дават възможност да се каже обратното – утвърждаването на феодалната власт, в случая на графа на Барселона, се изгражда в рамките на договор с местното население.
Като цяло, около хилядната година в християнския Запад настъпват икономически промени, стига се до пренаселеност и недостиг на свободна земя, засегнати от някои господари. Ето защо пред портите им се стичат хора, търсещи закрила, пари или земя. Новото при феодално-васалната система е, че нейната реализация на неофеодална взаимозависимост е заместена от междуличностни отношения между двама души с двустранен характер и задълженията на всяка страна са регламентирани с договор. Така християнският Запад установява структури, характеризиращи се с договорен характер и с политическа и социална принадлежност. Да принадлежиш на господаря, означава да се възползваш от неговата закрила в замяна на определен брой услуги.
14.
През вековете този феодален ред е нарушен с появата на кралската власт, която има претенциите да въплъщава общия интерес срещу частните интереси на феодалите. Това става чрез налагането на кралското правосъдие - Свети Луи под дъба[1] - което е за сметка на благородниците, но съществено трансформира мира в кралството. Но феодалния ред и това се наблюдава от началото на XIII век с разрастването на градовете. Кралската власт не пропуска да ги (градовете – бел. ред.) облагодетелства, предоставяйки им различни привилегии и освобождавайки ги от данъци, като разчита на тях за сметка на феодалите. Но те все още далеч не са загубили позиции: по онова време или поне до Стогодишната война европейците принадлежат предимно на феодали или княжества, а не толкова на кралства и нации.
15.
Това състояние може да бъде анализирано като първата голяма криза на чувството за принадлежност на европейците от хилядната година насам, като поне за Франция и Англия очертава прехода от феодална Европа към Европа на монархическите държави, чиито граници съвпадат с тези на нациите.
Тази криза започва с конфликт между феодални владетели - Едуард III от Англия оспорва правата на своя сюзерен Филип VI Валоа над Гиен[2] – и завършва с война между Франция и Англия. В същото време тя слага край на феодализма, благодарение на който в Европа заедно съществуват религиозното единство, олицетворено от Рим, и светският свят, състоящ се от безброй феодални владения, понякога прикрепени едно към друго, а с течение на времето обвързани от васални зависимости и образуващи княжества и кралства.
В хода на Стогодишната война ставаме свидетели на симетрична еволюция както на Църквата, така и на феодалните владения: християнството се парчетосва на национални църкви, като все повече се засилват както англиканската, така и галиканската тенденция на отделяне в самостоятелна църква; в същото време, феодалните владения се групират в национални блокове.
Така Стогодишната война бележи края на феодализма в полза на монархическите държави Франция и Англия, които са едновременно и две държави, и две нации, за което има доказателства - и от двете страни на Ла Манша утвърдено се говорят национални езици. Културната промяна придружава политическата.
16.
В крайна сметка, тази криза на принадлежността маркира единствено прехода от Средновековие към Модерност. Това е преходът от държавата, която осигурява на своите поданици както защита чрез постоянна армия, финансирана от данъци, и икономически просперитет в рамките на една меркантилна политика, така и спасение, тъй като владетелят, излязъл по-силен от кризата с религиозните войни от XVI век, е божият наместник на земята (във френската монархия), защитник на божиите интереси (в испанската монархия) или глава на църквата (в британската монархия).
17.
Голямото сътресение, което ще предизвика разпадането на монархическата Европа, е появата на индивида и зараждането на идеята за свобода, която е една от многото, получени по време на Просвещението.
Хората престават да се позовават на религията, а фигурата на краля, въплъщение на суверенитета, губи своята легитимност. Кризата приключва през 1789 г., когато френското Национално събрание изготвя „Декларация за правата на човека и гражданина" (26 август 1789 г.), като в член първи е записано: „мъжете се раждат и остават свободни и равни по права".
Декларацията добавя и какво произтича от това равенство, изброява големите свободи на индивида, по-конкретно свободата на убежденията и свободата на словото.
Освен това, нейното приемане предполага отсега нататък да няма поданици, а граждани. Не след дълго идва ред и на политическия въпрос. Когато Емануел-Жозеф Сийес пише в „Що е третото съсловие?": „Принципът на националния суверенитет намира своя израз основно в нацията, нито едно тяло, нито един индивид не може да упражнява власт, която изрично не изхожда от него", той в теорията оборва втория стълб на Стария режим - абсолютната монархия – и го прави шест месеца преди депутатите от третото съсловие да го направят на практика, обявявайки се за Национално събрание (17 юни 1789 г.). Така Френската революция, дъщеря на Просвещението, е големият победител, който насърчава индивида, разкривайки права и източник на власт, според програмата, зададена от Русо в Социалния му договор (1762), да се реши да „намери форма на сдружаване, която защитава и закриля с всички общи усилия човека и имуществото на всеки партньор, и чрез която всеки се обединява с всички, като едновременно с това се подчинява единствено на себе си и остава толкова свободен, колкото е бил преди".
Но заради един странен парадокс, на който Токвил обръща внимание - френската революция, първоначално либерална и даваща възможност на нацията да се направи Държава, скоро отстъпва мястото на една авторитарна система, в която Държавата се налага на нацията. Междувременно се оказва вярно, че Френската революция е трябвало да се бори срещу една Европа на обединените се монархии. Така националната държава се ражда в условията на война и призовава гражданите да се мобилизират в нейна защита. Историята на революционна Франция представлява матрицата на европейската история от XIX век. Става дума за изобретяването на модела на националната държава, който съответства, както посочва Ерик Хобсбаум в есето си „Нации и национализъм от 1780 до днес", на утвърждаването на народния суверенитет върху руините на европейските абсолютни монархии. Това е, което Хобсбаум нарича „революционна демократична концепция за нацията" и която поставя знак за равенство между нация = Държава = суверенен народ.
След това, благодарение на войните, Наполеон изнася модела в Европа, предизвиквайки народите да одобрят принципа на националностите и да отхвърлят неговия империализъм: така императорът на два пъти става бащата на европейския национализъм.
Историята учи на неща, които хората, борещи се за национален суверенитет, пренебрегват или се преструвват, че не забелязват: националната държава е исторически датирана и тя достига своя апогей в Европа през втората половина на XIX век.
Появата на националната държава предхожда създаването на националното чувство: ние познаваме прочутата формула, неправилно приписвана на Масимо Д'Азелио в края на обединението на Италия: „Ние направихме Италия, сега трябва да направим италианците".
18.
Следователно, националната държава съответства на определен момент от политическата история на Запада – този, в който народният суверенитет става основата за принадлежност към държавата - защитник. Но според Хобсбаум, тя съвпада и с един определен етап от историята на капитализма, когато „икономическото развитие", предшестващо индустриалната революция, се формира на база територии на държави, всяка една от които поотделно се опитва да приложи меркантилна политика".
19.
По този начин историята ни учи, че европейските кризи са преди всичко кризи на принадлежността, които след Френската революция стават и кризи на народния суверенитет. Историята също така ни показва, че тяхното решаване винаги е предполагало измислянето на нови политически структури: феодализъм, монархическа държава, национална държава, които в много по-голяма степен се адаптират към икономическите и културни изменения, отколкото да ги предизвикват.
20.
Ето защо, ако не искаме XXI век да бъде векът на изтриването на Стария континент от картата на света, е важно да преосмислим упражняването на суверенитета. А в по-широк план, да преразгледаме договора за членство между Европа и европейците, който днес е с отслабена сила, ако не и поставен под съмнение. При какви условия? Историята отново ни дава няколко напътствия.

Политическо предизвикателство

21.
Това, че днес договорът за принадлежност между Европа и европейците подлежи на съмнение, се дължи преди всичко на факта, че доминиращата политическа структура - националната държава, членка на ЕС - вече не защитава своите граждани. Но европейците далеч не се чувстват по-защитени и от Европейския съюз, имайки предвид, че самият той е изправен пред различни заплахи.
В известен смисъл, често пъти е тъкмо обратното - Европа се превръща в изкупителна жертва на едни безпомощни хора, заради които тя преживява и преселенията, и миграционната криза.
Нещо повече, европейците имат усещането, че ЕС се свежда единствено до една отдалечена технокрация, която взима засягащи ги решения, без изобщо да се допита до тях. В техните очи ЕС действа по начин, при който злоупотребява със суверенитета. При това положение как могат европейците да чувстват, че принадлежат към Европа?
22.
Трагедията на Европа е, че нерешената от европейците криза на принадлежността, в крайна сметка, представлява илюзорен триумф на „демократурите", които са израз на изкушението за суверенитет на стария свят, а за Европейския съюз – неговата предсказана разруха. Но тъкмо Европа трябва да бъде бастионът срещу демократурите, защото, „без да противоречи на националния суверенитет, конституирането на един европейски суверенитет в ерата на глобализацията представлява единствената възможност да се възстанови силата, от която народите се нуждаят, ако се надяват да видят как се осъществяват техните решения в историята" (вж. „Към един европейски суверенитет" на Доминик Рейние).
23.
В действителност, Европа е единственият ефективен отговор на миграционните, икономически, финансови, екологични и военни предизвикателства, пред които европейците са изправени; но днес тя преживява повратен момент в своето съществуване.
През ноември 2015 г. в Брюксел Валтер Велтрони[3] сравнява изграждането на Европа със самолет, който е монтиран само донякъде и след това работата по него е прекъсната. „Трябва или окончателно да завършим конструкцията на самолета, или да спрем" – добавя Велтрони. За Валтер Велтрони, както и за Доминик Рейние, алтернативата за европейците е ясна и трябва спешно да се действа: връщане към националното и прекратяване или приключване на интеграцията – това е единственото условие, при което може да се упражни истински европейски суверенитет. Но историята учи, че интеграцията не може да бъде постигната без народите, а още повече срещу тяхната воля.
24.
Ако следим анализите на чешкия историк и политолог Мирослав Хрох в книгата му „Социални предпоставки за национално възраждане в Европа", Европа е останала в края на фаза Б. Това е фазата на активистите, принадлежащи към елита, които работят за изграждането на една политическа конструкция, която до този момент е само скицирана. Или, ако се върнем отново на метафората на Валтер Велтрони – все още ги няма „крилата, а най-вече пилотът".
А за самолета „Европа" рискът да не излети е още по-голям, тъй като няма подкрепа от пътниците! На заден план остава обстоятелството, че ЕС едва достига до фаза В на Мирослав Хрох – за нея е характерно, че създаването на национална държава се радва на масова подкрепа. Основният провал на Европа е именно в това, че не увлича народите. Разбира се, Европа е забележителна технократска конструкция и единната валута е успех, който малцина могат да оспорят. Но еврото не породи усещане за обща съдба и за обща принадлежност.
В крайна сметка, едно от възможните обяснения за европейската криза е фактът, че бе пренебрегната фаза А на Мирослав Хрох. Тази, непредизвикала интерес фаза, е литературна, културна и историческа. Тя е тази, която, според прочутата формула на Ренан, позволява „притежаването на богато наследство от спомени". А то, от своя страна, пак според Ренан, е условие за „желанието да се утвърди неподеляемото наследство". Следователно, в някакъв смисъл можем да си помислим, че европейският самолет е излетял на обратно. Това очевидно обаче не е причина да спрем да го конструираме, дори напротив.
25.
Но европейският суверенитет няма да се основава само на европейската културна идентичност: от една страна, кризата в Европа не е само идентичностна; а от друга – дълго време няма да достигнем фаза В на Хрох, ако повтаряме фаза А. И накрая, историята ни учи, че идентичността може да се изгради a posteriori и че във всеки случай нейното наличие не е достатъчно, за да създаде политическа реалност.

26.
Европейците отговарят на кризата на принадлежността преди всичко политически и европейските народи показват чрез различни регионални движения, че вече взимат съдбата си в свои ръце. Европа трябва да ги изслуша и ако иска да изгради европейски суверенитет, трябва да се замисли върху поуките от историята на XIX век – векът на провалилия се либерализъм, не успял да изгради европейски суверенитет и толкова неуспешен, че приключва, обръщайки се срещу народите.
27.
Редът, установен след Виенския конгрес от 1815 г., възстановява монархическите принципи в Европа не само срещу националностите, но и срещу либералните ценности. Това, което австрийският канцлер Метерних възстановява, е всъщност Стария режим, който пренебрегва политическите и социалните права на хората - свободата на изразяване, народния суверенитет. През 1830 г. либералните движения са задушени от Виена. Това става, преди пролетта на нациите от 1848 г. да „подпечата" развода между либералите, които тъкмо поради страх от обществено недоволство остават верни на старите династии.
Утвърдилите се през втората половина на XIX век европейски национални държави постигат успеха си не благодарение на либерализма, който в очите на народите е виновен заради компромисното му отношение към стария ред, а на национализма, който успява да задоволи исканията на народите по отношение на суверенитета. В този смисъл, ролята на либерализма в различните държави е различна: в Италия, например, той е интегриран в италианския национализъм, а национализмът при Бисмарк "с желязо и кръв" се изгражда тъкмо срещу либерализма.
28.
Поуката от историята е ясна: през XIX век провалът на либерализма – не позволил изразяването на народния суверенитет - доведе до победата на национализма и триумфа на националните държави. А що се отнася до днешния провал на Европа, той обещава утрешна победа на популизма. Ето защо трябва да преосмислим условията за упражняване на народния суверенитет.

Условия за нов европейски суверенитет

29.
Защо не се вслушаме в различните гласове на регионалните политики, вместо да се бием срещу тях? Защо наистина не достигнем до една Европа на регионите, в която се стремят да се развият „много тесните (икономически) единици" на Хобсбаум? До една децентрализирана Европа, вярна на либералните ценности, която днес единствена е в състояние да удовлетвори желанието на гражданите да си върнат възможността да упражняват суверенитета си?
В статията си в „Монд" от 23 декември 2017 г. политологът Улрике Герот призовава към „Европейска република" с „един пазар, една валута, една демокрация", в която Сенат ще представлява „петдесетина региони в Европа - а не днешните нации, които можем да видим и на географските карти от Средните векове". Така ще станем свидетели на един странен обрат в историята: през XIX век тъкмо провалът на либерализма в намирането на политически решения, с които да задоволи исканията на европейските народи, доведе до триумфа на националните държави; а през XXI в Европа може да настъпи обратният процес и това да е векът на реванша на либерализма срещу национализма, който да позволи на европейските граждани да упражняват суверенитета си.
30.
И ако не искаме Европа на регионите окончателно да се превърне в синоним на изчезването на самата Европа, има определени условия, които следва да бъдат изпълнени. Едно от тях е националните държави да се откажат от суверенните си правомощия: бюджет, външна политика, отбрана. Те ще позволят на Европейския съюз да придобие липсващия му капацитет за защита. Онзи капацитет, който и националните държави са загубили, без обаче да си дадат сметка, че той е необходимо условие гражданите да развият чувство за принадлежност към Европа.
Това условие обаче не е достатъчно. Срещу кого Европа ще защити националните държави и какво ще иска от тях в замяна? Договорите за европейско членство винаги са водели до взаимни задължения.
Отговорът на поставения въпрос предполага, че европейците си измислят смисъла на съществуването си и съдбата, накратко ценностите си. А това предполага, че са си набелязали и общи врагове и ще изискват от съгражданите си безусловно присъединяване към проекта им.
31.
Залогът е висок и той далеч не е спечелен. Нима самите древни гърци не са споделяли една обща цивилизация, която Херодот определя с прочутата си формула в своите „Исторически новели": „Ние принадлежим към една и съща раса, ние говорим един и същ език, ние почитаме едни и същи богове с едни и същи жертвеници и нашите обичаи си приличат". А в същото време те никога не са успели да се оформят в една политическа единица? В книга VII от „Политика" Аристотел разглежда въпроса за един вид общогръцка конституция, която, без съмнение, ще позволи на гърците да постигнат световно господство. При все това той е скептичен за възможността тя някой ден да бъде приета и изобщо някой да пожелае да я изготви: „Трудно е, а вероятно дори невъзможно животът в един град, чието население е твърде голямо, да се регулира от добри закони". Следователно е било по-добре гърците да не владеят света и всеки полис да си запази конституцията. И какво можем да извлечем от урока на Аристотел, което да ни е полезно за Европа? Без съмнение, той ни дава основание за надежда: общият политически проект на европейците е „труден", но не и „невъзможен". А и безспорно имаме причина да действаме: днес предизвикателството пред Европа не е да превземе света, а просто да не изчезне.
32.
Кой? Това е съществения въпрос, чийто отговор е изцяло изпълнен с неясноти на „историята, която се създава" (Реймон Арон). Кой ще се осмели да попита европейците дали искат обща икономическа, външна, отбранителна или миграционна политика? Дали лидерите на националните държави ще имат смелостта да поставят въпроса за намиращото се в криза чувство за принадлежност към Европа и след това да поемат политическите последствия? И можем ли да се надяваме, че на следващите евроизбори предизборната кампания ще избяга от националните политически проблеми и ще може да се издигне до висотата на онези, на които се надяват в Стария континент?
33.
Европа и европейците са изправени пред исторически избор: "демократура" и популизъм или демокрация и либерализъм. Те също така са лице в лице с едно голямо политическо предизвикателство: злочестията на националния суверенизъм, прелюдия към заличаването им, или величието на европейския суверенизъм, гаранция за жизнеспособността на цивилизацията им и за сбъдването на всичко онова, което са искали да постигнат в историята си.

Венсан Фере

Commentaire, № 162, лято 2018

Превод от френски **Иван Николов**

[1] Става дума за Луи IX, изобразяван в картините седящ под дъб в момента, когато поставя основите на кралското правосъдие.
[2] Гиен е стара френска провинция, обхващаща района около Бордо.
[3] Валтер Велтрони е първият лидер на италианската лява Демократическа партия. От 2001 до 2008 г. е кмет на Рим.

Венсан Фере е историк, преподавател в гимназията „Луи Тюилие" в Амиен. Пише за блога „Trop libre".

В следващия брой

Върнете ни пчелите

Как баварските избори влияят върху Берлин

Управляващите в Берлин са изправени пред тест за оцеляване след драматичната загуба на Християнсоциалния съюз (ХСС) и на Социалдемократическата партия (СДП) на изборите за местен парламент в Бавария. Според първите резултати, двете т. нар. „народни партии" са загубили общо около 23% и това засега е пикът в развитието на една отдавнашна опасна тенденция. Нови избори или малко повече здрав разум – това е дилемата, пред която се разкъсва голямата коалиция на Меркел (Християндемократическият съюз (ХДС), Християнсоциалният съюз (ХСС) и Социалдемократическата партия (СДП).
При ХСС границата между разума и глупостта е твърде тънка. И каква поука може да си извлече съюзът от най-слабия си резултат в историята? Отговорът е ясен: другите са виновни, на първо място канцлерката и лидерка на ХДС Ангела Меркел.
Това отдавна се говори и би трябвало да предизвика притеснение. В изборната нощ редиците на ХСС буквално бяха позеленели от омраза. Въпреки че при един по-трезв поглед става ясно, че и ХСС има голяма вина за това, че от три години отношенията между ХДС и ХСС се колебаят между определението „абсурдни" и „катастрофални".
Тонът, който поде лидерът на ХСС Хорст Зеехофер по отношение на бежанците, не вещаеше нищо добро. Вероятно мнозина имат неговите притеснения, но атаките му отблъснаха дори и голям брой от традиционните избиратели на ХСС. А говорейки за „господството на неправдата", Зеехофер разруши много мостове, които иначе водеха до сближаване, разбиране и помирение.
Ситуацията може да се разгледа и от още един ъгъл, по-благоприятен за ХСС – и изводът би бил, че всички са допуснали грешка и им е необходимо ново, разумно начало. При което да заговорят на мъдър език и да престанат с взаимните атаки.Нека дадем конкретен пример – при едно ново начало ще започне да се действа по 62-те точки от строгия план на Зеехофер за бежанците, включително и по противоречивата, последна точка 63[1]. Дали обаче това ще бъде достатъчно? В изборната нощ е трудно да се отговори. Едно е ясно – за сближаването между ХДС и ХСС тепърва ще се говори.
Отговорът много зависи от това доколко разумни са членовете на ХСС и дали баварците са гласували за политическия край на Ангела Меркел. В последното Хорст Зеехофер и бившият лидер на ХСС Едмунд Щойбер отдавна се надяват, смятайки, че и мнозинството от избирателите на ХДС не желаят да продължават с досегашния канцлер.
Но въпросът дали Зеехофер ще продължи да изпълнява важна роля и в бъдеще, остава отворен. Атака или приспособяване – това е въпросът на въпросите, който все още измъчва ХСС.
За голямата коалиция в Берлин е не по-малко важен и въпросът какво ще правят социалдемократите с отчайващия резултат в Бавария. След тази вечер няма да има лесни отговори. Всеки, който истински милее за СДП, ще се разстрои, наблюдавайки как партията се бори в управлението, а в същото време не печели никакви точки. В същото време би било още по-болезнено, ако тя реши да се оттегли от коалицията и така отвори пътя за нови избори.
Социалдемократите спешно се нуждаят от успех. Факт е, че те имат и не лоши постижения в голямата коалиция и едно от тях е сърдечният и човечен федерален министър по семейните въпроси Франциска Гифи. Но тя се разминава с основните тенденции и в близко бъдеще ще стане страшно неактуална.
Тук имаме и проблем, който дълго време оставаше незабелязан, но с годините се задълбочи: встъпвайки в удобния съюз, наречен „Голяма коалиция", СДП престана да провокира страсти, борба за власт, еуфория. Това не беше особено важно преди. Но след като Алтернатива за Германия събуди много отрицателни чувства и в сърцата на потенциалните избиратели на СДП, прагматичният подход в политиката на партията започна да се възприема все по-критично.
Поради тази причина натискът върху лидера на партията Андреа Налес и вицеканцлера Олаф Шолц нарасна драматично. Дали да напуснат коалицията? Да поставят на дневен ред нови теми? Да се опитат да провокират? Нито едно от тези неща не е лесно и не дава гаранции, че ще направи живота по-хубав.
В същото време, Зелените имат право да се радват. Не е изключено те да станат и част от баварското правителство, но вероятността е сравнително малка, защото ХСС ще направи всичко по силите си да им попречи да спечелят допълнителна легитимност чрез участие в управлението.
Това увеличава шансовете големите победители в изборите отново да бъдат в опозиция в местния парламент. Ето защо еуфорията, предизвиканата от много добрия резултат, ще трябва някъде да се консервира, тъй като няма да може да се излее в придобиването на повече власт. Зелените в Берлин все още не забелязват проблема, а новите им лидери се надяват, че тепърва ще стават по-силни. Очакванията им са, че успехът в Бавария ще им даде допълнителен стимул за предстоящите избори в Хесен. Тамошните избори за местен парламент са насрочени за 28 октомври.
Предварителните проучвания показват, че на досегашната коалиция между ХДС и Зелените не й достигат голям брой гласове, за да продължи да управлява. Нелепа ситуация, тъй като за Зелените това би означавало, че ще трябва да се разделят с властта, въпреки добрите резултати.
В същото време, социалдемократите отчетливо водят пред Зелените и биха могли да се превърнат в новия партньор на ХДС. Ето защо Зелените ще насочат всичките си усилия победата в Бавария да им даде тласък за добро представяне и в Хесен.
След изборния ден в Бавария германските либерали (Свободна демократическа партия - СВДП) се прибират със смесени чувства по домовете си. Фактът, че са взели малко над 5%, би трябвало да се приема за успех, имайки предвид, че през последните пет години СВДП беше извън местния парламент. Но ако човек слуша изявленията на самоуверения и горд лидер на СВДП Кристиан Линднер, ще разбере, че резултатът им далеч не съответства на високите цели, поставени пред партията му.
Интересно е да се обърне внимание колко малко СВДП може да се възползва от слабостите на ХСС. Преди десет години беше много по-различно – когато СВДП набираше сила, ХСС отслабваше. Този път печелившите са други и това трябва да накара СВДП да се замисли.
Преди всичко либералите трябва да се замислят над удивителния резултат на Зелените. И особено да си дадат сметка, че т. нар. "екологична" партия не се занимаваше само с "еко" теми, но отдели внимание и на борбата си за либерално и отворено общество. Ако СВДП сериозно поразсъждават върху последствията от тези избори, те няма да пренебрегнат преимуществата на Зелените и собствените си слабости.
След изборите в неделя Алтернатива за Германия открито ще ликува, но тайничко в себе си ще се ядосва. Ще празнува, защото в провинцията, бастион на ХСС, е спечелила над 10%, нещо, което особено се харесва на десните крила в партията и заради което те гордо се тупат в гърдите.
В същото време, никой от тях няма публично да признае, че е мечтаел Алтернатива за Германия да задмине Зелените. Успехът на еколозите направо вгорчава живота на партията на десните популисти и десните радикали.
Въпреки това, Алтернатива за Германия ще празнува. След този изборен ден тя ще продължи да процъфтява, защото и в Бавария ще получава значително държавно финансиране. А на първо време, това е най-важно за нея. Независимо дали, както през 2018 г., тя и в бъдеще продължи да залага на картата на бежанците и миграцията.

Щефан Браун

Зюддойче цайтунг, 14.10.2018

[1] **Тя предполага реформа в европейските директиви по отношение на депортациите с цел тяхното улесняване.**

Спортът: между Галилео и Хус



Страница от *Затопек*

Разговор с Ян Новак

На 3 октомври т.г. в Чешкия център в София издателство „Жанет 45“ представи графичната новела „Затопек“, превод от чешки Васил Самоковлиев (вж. бр.2/ 2018 на „К“). Гост на събитието беше авторът на текста **Ян Новак***, който заедно с художника* **Яромир 99** *разказват в преведената вече на много езици книга моменти от живота на легендарния чешки лекоатлет Емил Затопек. През 2013 г. Затопек е обявен от сп. Runner's World за най-великия бегач на всички времена.*

- А вие самият тичате ли?

- Не. (Смях.) Понякога играя футбол...

- Тогава какво от своята съдба разпознавате в съдбата на знаменития бегач Ян Затопек? И кои моменти от неговия собствен живот бихте искали да преживеете?

- А вие не бихте ли искали да спечелите тройно злато от олимпиадата? Сърцевината на графичната новела е човекът, който съвсем сам успява да победи Системата. В моя живот има едва една-две подобни случки - но, разбира се, става дума за много по-малък човек в много по-малка система. Но на гърба си научих за какво наистина става дума в съдбата на Затопек.

- На какъв принцип избирахте кои фрагменти от историята на Затопек да превърнете в основа на своята графична новела? И кой е идеалният читател за нея?

- Младите хора в Чехия по принцип не четат много-много книги - и графичната новела е добър подстъп към това поколение. Защото младежта продължава и все повече ще се нуждае от герои.

Това е първият ми графичен роман. Една от причините да го напиша беше, че бях работил върху сценарий за игрален филм, посветен на Затопек. Продуцентът обаче беше осигурил по-малка от очакваната сума и режисьорът каза, че ще поеме по друг път. Тогава станах подозрителен: „Те ще откраднат моята идея. Трябва да я защитя. Но как?“. И ми хрумна, че можем да направим комикс. Тогава попитах Яромир 99, вече работил по графична новела, основана върху „Замъкът“ на Кафка: „Интересуваш ли се от нещо, което ще е доста атрактивно заплатено?“... И Олимпийският комитет му плати да нарисува „Затопек“.

- Но вашият комикс изглежда като изваден от други времена, сякаш от зората на това изкуство. Монохромен. На места прилича на рисуван, примерно, от Кете Колвиц.

- Това беше идея на Яромир. Неговите комикси изглеждат по съвършено различен начин един от друг. Новият ни съвместен комикс също е много различен. Той се казва „Дотук добре“ и съдържа много интересна история от Студената война.

- Като стигнахме дотук, как се съчетава личната история на Затопек с политическата история на Чехия през този период?

- Доста парадоксално. Неговият баща е класически сталинист по време на нацизма. Самият Затопек става офицер в Народната армия на Чехословакия. Ако човек се води от съвестта си обаче, няма как да не влезе в конфликт със Системата. В неговия случай бунтът се случва през страстта му към атлетиката, а политиците използват този най-популярен спорт преди всичко за пропаганда. Затопек се опълчва срещу това. Чели ли сте книгата?

- Да, разбира се.

- Тогава знаете, че комунистическият режим не разрешава на обещаващия бегач Станислав Юнгвирт, чийто ментор е Затопек, да пътува за олимпиадата. Не за друго, а защото старият Юнгвирт е в затвора. Затопек обаче отказва да пътува към Хелзинки, защото иска не друго, а просто най-добрите чешки спортисти да идат на олимпиадата. И така поема огромен личен риск, за да заведе своя питомец на олимпийските игри.

- Много любопитно, защото в новелата Затопек казва: „Лично аз се придържам към Галилей, не към Ян Хус. Защото истината била на страната на Хус, но той не се отрекъл от нея и затова свършил на кладата.Истината била и на страната на Галилео Галилей, но въпреки това той се отрекъл от нея. А като излязъл навън, на всички казал, че все пак земята се върти. И продължил да живее, и направил още много открития.“ Вашият герой твърди, че следва Галилео, но всъщност постъпва като Хус...

- Да.

- Възможни ли са днес фигури като Затопек в днешната крайно комерсиализирана спортна ситуация?

- Мотивацията на Затопек да спечели трите златни медала на Олимпиадата в Хелзинки през 1952 г. идва от съпротивата му срещу Системата и отказа му да се качи на самолета при голям личен риск. Той бил предупреден, че след като свърши олимпиадата, ще бъде сурово наказан. Затова прави всичко възможно да се превърне в златното момче на чешката атлетика - и успява.

- Той продължава да е политически активен и при съветското нашествие през 1968.

- Да, той много беседва с руските войниците. Дотам, че в крайна сметка го отстраняват от поста във войската. Разберете, особено е. След смъртта на Ян Палах известен чешки сталинист казва, че той бил измамен от силите на реакцията, че му дали някакво вещество, с което всъщност няма да се запали, но... Тогава група хора, сред които и Затопек, дава под съд клеветника, но по време на делото нашият герой отива, прегръща въпросния сталинист и напуска залата. Компрометира всичко.

- Вие сте съавтор на Милош Форман (б.а. - виж „Повратна точка“, българско издание на „Анубис“ от 1995).

- Да, както той казваше, аз съм неговият автобиограф.

- По какво си приличат двамата със Затопек?

- И двамата съществуваха плътно в ограниченията на онази политическа епоха, но успяваха да осъществят това, в което са наистина добри.

- Как изглежда наследството на Форман броени месеци, след като го загубихме? Той е от големите митове и на българската публика.

- И как не, с тези два Оскара. Всяко негово завръщане в страната беше като посещение на държавен глава. Филмите, които той прави, преди да замине в Америка, са на много по-високо ниво - в сравнение с тях, останалите са несполучливи. Форман вярваше, че непрофесионалните актьори никога няма да представят нещо неистинно. Той не им даваше сценария, но ги убеждаваше да вярват в това, което правят. И му се получаваше.

- Би ли снимал Милош Форман филм за Емил Затопек?

- Да, можеше, но само в американската си фаза.

- Как близките на Затопек посрещнаха новелата?

- Президентът на ОК в Чехия едва убеди съпругата му да разреши.

- Да, нали тя разполага с копие. (Смях.) Олимпийски състезател- копиехвърчач, все пак.

- Е, преди пет години Дана Затопкова беше на 91. Приказвахме на бутилка вино. Тя изпи по-голямата част. Каза ми неща, които ги няма в нито една книга за Затопек. И в края на вечерта заяви: „Не знам защо се занимаваш с всичко това. Тъй и тъй няма да разреша направата на филм. Защото никой няма неговите прасци.“ Още е жива.

- Как продължихте кариерата си?

- От години работя по биография на Милан Кундера. Вече гони 750 страници. Но ако е за немския пазар, трябва да са 2000.

- А за американския пазар графична новела, нали?

Разговора води
Марин Бодаков

2 октомври 2018

На 16 години Ян Новак (1953) емигрира в Чикаго, а днес отново живее в Чехия. Неговият роман „Дотук добре„ през 2005 г. в националния конкурс за литература „Магнезия Литера„ е отличен като книга на годината.

Шантал Муф - отново за левия популизъм

На 3 октомври в Берлин белгийката Шантал Муф – професор по политическа теория – позната и на българската публика с книгите си „Демократическият парадокс“ и „Измерения на радикалната демокрация: Плурализъм, гражданство, общност“ – представи новия си труд „За един ляв популизъм“. Последва дискусия с Катя Кипинг - народна представителка от германската партия „Левите“.
По повод книгата на Шантал Муф, журналистът **Томас Асхойер публикува в „Ди Цайт“ следния коментар:**

„Преди да изложат продуктите си на пазара, големите фирми, произвеждащи електроуреди, разчитат изцяло на маркетинга. Първо се появяват лидерите на мнение, които провокират очакванията за новия продукт и разкриват някоя и друга тайна: батериите вече не гърмят, устройството за захранване наистина е позлатено, щепселите най-накрая влизат в контакта.

Също така професионално бе подготвено и представянето на основаното от Зара Вагенкнехт движение „Изправи се“ в Берлин. Няколко месеца преди това обществеността получаваше на порции предварителна, „подгряваща“ информация за проекта – тук интервю, там – статия - и всички те поставяха въпроса как така се случи, че най-тежката криза на следвоенния либерализъм доведе до триумф при десните и до свиване на електората на левите партии. Десните успяха в това, за което левите само мечтаеха: те събудиха гражданите, унесени в консуматорска дрямка, и натиснаха „системата“.

Но не си мислете, че „Изправи се“ извадиха още в началото всички свои карти на масата – те само очертаха визията си за света. Но коя теория съответства на практиката?

Тези дни издателството Suhrkamp Verlag публикува книжка – 111 страници, която би могла да бъде идеалният план за действие на движението „Изправи се“ и негов оракул. Тя е озаглавена „За един ляв популизъм“, а неин автор е белгийският теоретик на политиката Шантал Муф. Ще ви издадем една малка подробност: на умерените леви името Шантал Муф въздейства като червен плащ на бик, заради което и червената корица на изданието вероятно не е най-уместното маркетингово решение.

От години Шантал Муф твърди в книгите си, че традиционната левица се е превърнала в забележително безнадеждна компания, която е истинският виновник за яркото изгряване на десницата на политическия небосклон. Муф не само се включва в хора на неолибералните сирени, но и обвинява левите, че от години са забили нос в грешните книги. Вместо усърдно да четат изследвания върху капитализма и постдемокрацията, те се оставят да бъдат залъгвани с приказки за неуправляемата комуникация.

Особено удоволствие Шантал Муф изпитва, когато прицелва критиките си в социалдемократите: някога те се излегнали в леглото на капитала като горди гиганти, а днес се смъкват от него като изкривени политически джуджета.

По същия начин тя не пощадява и интелектуалната левица, която праща децата си да учат в скъпо платени елитни училища, докато влачи шампанско, осигурено от нископлатените ѝ избирателите, по изисканите си събирания. Според Муф, социалдемократите и интелектуалната левица участват заедно с истинските капиталисти и неоконсерватори в изграждането на консенсусния политически център, при който политиката се свежда единствено до администрация и се поддържа икономически ред, където гражданите плащат сметката, превеждайки си космополитизма не като пътуванията по света, а като глобализация с дъмпинг на заплатите и страх от икономическо изоставане.

Ако следваме интерпретациите на Шантал Муф, ще видим, че за нея добрите години на безалтернативния политически център са отдавна вече в миналото. След финансовата катастрофа от 2008 г. политическото гърненце започна да изпушва – но емоциите на критичните граждани и гневът им срещу „онези там горе“ не намериха подходящия адресат и гласовете им като че ли не бяха чути от никого. Социалдемократите се провалиха, защото се превърнаха в съучастници на управляващата класа; а останалите леви либерали не направиха нищо нито с идентичностната си политика, нито с морала на своите висши представители. И тогава непоправимото се случи.

Гневните граждани изгубиха доверието си в демокрацията, но някак от чувство за самосъхранение гласуваха за десните. Инстинктивно ловците и колекционерите от редиците на десницата разпознаха така наречения „популистки момент“ и насочиха цялата енергия на едва сдържания гняв към привилегирования либерален елит.

Шантал Муф не е мислител, който се изразява сложно, напротив – тя е по-скоро плакатна и може да се чете и като насилена интелектуална жертва, дадена пред олтара на собствената ѝ тема – популизмът. Онова, с което провокира обаче, е лекомислената небрежност, с която цитира десни и ултрадесни мислители. Ключовият ѝ свидетел е Карл Шмит, защото неговата критика на либерализма отваря очите на постмарксистката левица за истинската същност на политиката. За Шмит да се учиш не е нищо друго освен да се научиш да печелиш, а това за Муф означава, че ако няма фронтови линии, поляризация, борби, конфликти и остри противопоставяния, левицата няма шанс. Тя трябва недвусмислено да посочи противника и да „конструира“ колективна воля. Само така гражданите отново ще имат избор в постполитическия бульон от единодушие.

В някакъв смисъл, разделителните линии „се търкалят на улицата“. Но дори и противопоставянето да е конструирано и измислено, то трябва да се превърне в реални политически борби и силен протест. Муф предлага лозунга „Народът срещу олигархията“, където „народът“ не е етнически, а егалитарен и включва в себе си всички лагери и партии. „Ние срещу тях“: Само по този начин политическите енергии на разгневените граждани биха могли да завъртят левите „мелници“, защото в действителност много от десните позиции са напълно демократични искания.

Расизмът за Шантал Муф не е никакъв расизъм, а погрешно насочен протест, заради което е безполезно да се очаква ефект от моралните учения - моралът е само смазката на системата.

Много от наблюденията на Шантал Муф са верни. Но тя основателно е критикувана заради неблагоразумието, с което смесва левия популизъм с десния, особено след като разбирането ѝ за политика е свързано с идеята за вечна борба за нефилтрирано емоционално влияние. Но не политиката на страстите и емоциите е тази, която липсва в страната ни.

Освен това, трябва да сме готови, че дори и когато „народът“ е само едно измислено понятие, ще трябва да се търсят и изкупителни жертви. Не на последно място, Шантал Муф си запазва в тайна как си представя единството между разнообразните либерални движения и борещата се за хегемония левица.

За разлика от „Изправи се“, Шантал Муф се отказва от ксенофобски нюансираните послания. За сметка на това тя призовава да се сложи край на очакването, че ЕС ще реагира по някакъв начин и да се провокира натиск в самите национални държави срещу Брюксел. Само така реформираният Европейски съюз ще допринесе за по-справедлив бъдещ свят.

В крайна сметка, движението „Изправи се“ обърка левите си европейски приятели, тъй като дори на първото си събиране започна с противопоставяне и с отровна интелектуална битка между леви либерали, космополити и свободни моралисти. Може би членовете му са чели прекалено много Шантал Муф и по време на първата среща със симпатизантите си говореха предимно за фалшивия старт на левицата, но не и за имиграционната политика, намаляването на инвестициите и неравенствата.“

Томас Асхойер

Ди Цайт, № 37/2018, 05.09.2018

Превод **Теодора Георгиева**

Вестник за критика, дебати и културни удоволствия

К

www.kweekly.bg

Адрес на редакцията
1421 София, ул. *Милин камък* 14, VI етаж

e-mail: kultura@kweekly.bg

Редакционен екип
Копринка Червенкова, Геновева Димитрова, Екатерина Дочева, Кирил Василев, Людмил Веселинов, Марин Бодаков, Мая Колева, Никола Вандов, Теодора Георгиева, Христо Буцев.

Издава фондация „Пространство *Култура*“ ISSN - 2603-4441